



БИБЛИОТЕКА
УМЕТНИЧКИ
СПОМЕНИЦИ

Уредници
РАДОМИР СТАНИЋ
МИЛКА ЈАНКОВИЋ-ДИМОВ
ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Рецензенти
ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ, академик
ГОРДАНА БАБИЋ, дописни члан САНУ

Секретар Редакционог одбора
ЗОРИЦА ДАВИДОВ

Ликовно-графичка опрема
ТОДЕ РАПАИЋ

скенирао
Теодор Анагност

Објављивање ове књиге помогло је
Министарство за културу Републике Србије

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ

СТАРО НАГОРИЧИНО

Републички завод за заштиту споменика културе
Просвета
Српска академија наука и уметности

Београд 1993.

САДРЖАЈ

Скраћенице	7
УВОД	25
ПРВОБИТНА ГРАЂЕВИНА	35
АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ ИЗ XIV ВЕКА	43
Основа	43
Простор	49
Конструктивни систем	53
Спољашње обликовање	54
Техника грађења	60
Декоративна обрада фасада	62
Типолошке и стилске одлике	65
ПОПИС ФРЕСАКА	71
Олтар	71
Протезис	73
Ћаконикон	74
Наос	75
Припрата	78
ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ СЛИКАРСТВА	89
Литургијске теме у олтару	90
Програм бочних параклиса	92
Куполе и тема Оваплоћења	94
Велики празници	100
Христова чуда, јавна делатност и параболе	107
Христова посмртна јављања	108
Христова страдања	110
Циклус св. Ђорђа	113
Менолог	115
Историјски портрети и светитељи у приземној зони	117
ЛИКОВНА ОСТВАРЕЊА МИХАИЛА И ЕВТИХИЈА У НАГОРИЧИНУ	127
Распоређивање фресака	127
Композиција	129
Цртеж	131
Сликана архитектура и пејзаж	133
Сликарски поступак	136
Прилози	139
Résumé	232
Liste des illustrations	233
Индекс	235

СКРАЋЕНИЦЕ

- AA = Αρχαιολογικόν Δελτίον, Αθήνα
 ABME = Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ελλάδος, Αθήνα
 BZ = Byzantinische Zeitschrift, München
 CA = Cahiers archéologiques — fin de l'Antiquité et Moyen âge, Paris
 ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, Αθήνα
 DOP = Dumbarton Oaks Papers, Washington
 EO = Echos d'Orient, Paris
 ΓСНД = Гласник Скопског научног друштва, Скопље
 JÖB = Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Wien—Köln—Graz
 KH = Културно наследство, Скопје
 REB = Revue des études byzantines, Paris
 SK = Seminarium Kondakovianum, recueil d'études: archéologie, histoire de l'art, études byzantines, Praha
 СКГ = Српски књижевни гласник, н. с., Београд
 BB = Византийский временник, Москва
 ЗЛУ = Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад
 ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института, Београд

- Ђ. Бошковић, *Архијектџонски извешаји* = *Архијектџонски извешаји*, ГСНД XI (1932) 215—220.
 G. Bošković, *Deux églises* = G. Bošković, *Deux églises de Milutin: Staro Nagoričino et Gračanica*, L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris 1930, 197—206.
 Ђ. Бошковић, *Извешаји и крајке белешке* = Ђ. Бошковић, *Извешаји и крајке белешке са ишцртавања*, Старица VI (1931) 173—176.
 H. Buchwald, *Lascaris Architecture* = H. Buchwald, *Lascaris Architecture*, JÖB 28 (1979) 261—296.
 S. Čurčić, *Gračanica* = S. Čurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University 1979 (= *Грачица. Историја и архијектура*, Београд — Приштина 1988)
 A. Дероко, *Монуменјална и декоративна архијектура* = A. Дероко, *Монуменјална и декоративна архијектура у средњовековној Србији*, Београд 1953.
 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.
 B. Ј. Ђурић, *Три голахаја* = B. Ј. Ђурић, *Три голахаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968) 68—76.
 B. Ј. Ђурић, *Византијске фреске* = B. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.
 H. П. Кондаков, *Македонија* = H. П. Кондаков, *Македонија — археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909.
Манастир Свугеница = М. Кашанин — М. Чанак-Медић — Ј. Максимовић — Б. Тодић — М. Шаkota, *Манастир Свугеница*, Београд 1986.
 T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles* = T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, New York University 1977.
 B. Марковић, *Православно монаштво* = B. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920.
 H. Мавроудинов, *Еднокорабна и крстообидна црква* = H. Мавроудинов, *Еднокорабна и крстообидна црква во български земи до края на XIV в.*, София 1931.
 П. Миљковић-Пепек, *Делојо* = П. Миљковић-Пепек, *Делојо на зографии Михаил и Еуџихиј*, Скопје 1967.
 П. Миљковић-Пепек, *Пишуваније подајоци* = П. Миљковић-Пепек, *Пишуваније подајоци за зографије Михаил Асџаја и Еуџихиј и за некои нџни сорабојници*, Гласник на Институтот за национална историја IV/1—2 (1960) 139—169.
 G. Millet, *L'ancien art serbe* = G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919.
 G. Millet, *L'école grecque* = G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.
 G. Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV^e, XV^e et XVI^e siècle*, Paris 1960.
 J. Myslivec, *Svatý Jiří* = J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřstanském umění*, Byzantinoslavica V (1933—1934) 304—369.

- С. Ненадовић, *Бојородица Љевишка* = С. Ненадовић, *Бојородица Љевишка. Њен њосџанак и њено место у архиепископији Милутиновој времена*, Београд 1963.
- Н. Л. Окунев, *Ариље* = Н. Л. Окунев *Ариље* — *памятник сербского искусства XIII века*, СК VIII (1936) 221—255.
- Н. Окуњев, *Грађа за исјорију* = Н. Окуњев, *Грађа за исјорију српске уметности. Црква Свѣџој Ђорђа у Сѣаром Најоричину*, ГСНД, V (1929) 87—120.
- Д. Панић — Г. Бабић, *Бојородица Љевишка* = Д. Панић и Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1975.
- Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973.
- PG = J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*
- С. Радојчић, *Порѣреџи српских блађара у средњем веку*, Скопље 1934.
- ССЗН = *Сѣари српски записи и најџиси*, I, Београд 1902; V, Београд 1925.
- Сѣаро Најоричино* — *Псача* — *Каленић* (текст написали П. Ј. Поповић и В. Р. Петковић), Београд 1933.
- Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble* = Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden 1986.
- Н Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της* = *Н Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, Θεσσαλονίκη 1985.
- Б. Тодић, *Грачаница* = Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд — Приштина 1988.
- The Treasures of Mount Athos, I* = S. M. Pelekanidis — P. C. Christou — Ch. Tsioumis — S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Volume I. The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou*, Athens 1974.
- А. Тситуриђу, *О ζωγραφικός διάκοσμος* = А. Тситуриђу, *О ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφάνου στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελετή της Παλαιοлогίας ζωγραφικής κατά των πρώιμο 14^ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Г. М. Велѣνης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διάκοσμου* = Г. М. Велѣνης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διάκοσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984.



II Свѣѣи Пѣѣар





IV Свѣтъи Андриѣан



V Јуда ѡрима сребрњаке





VII Пейтрово кајање



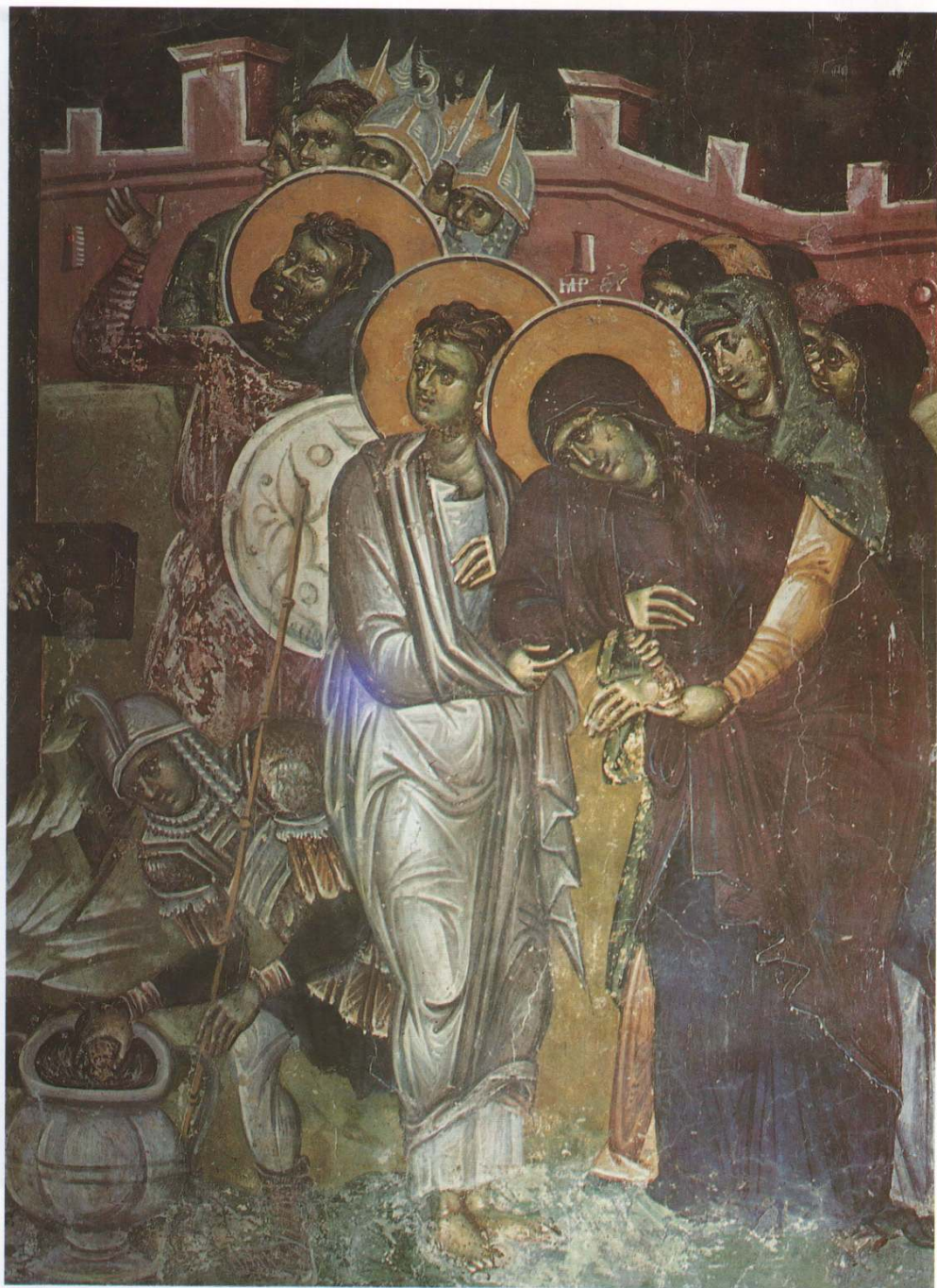
VIII Пилатъ предаје Христа Јеврејима



IX Пењање на крст, дејалъ





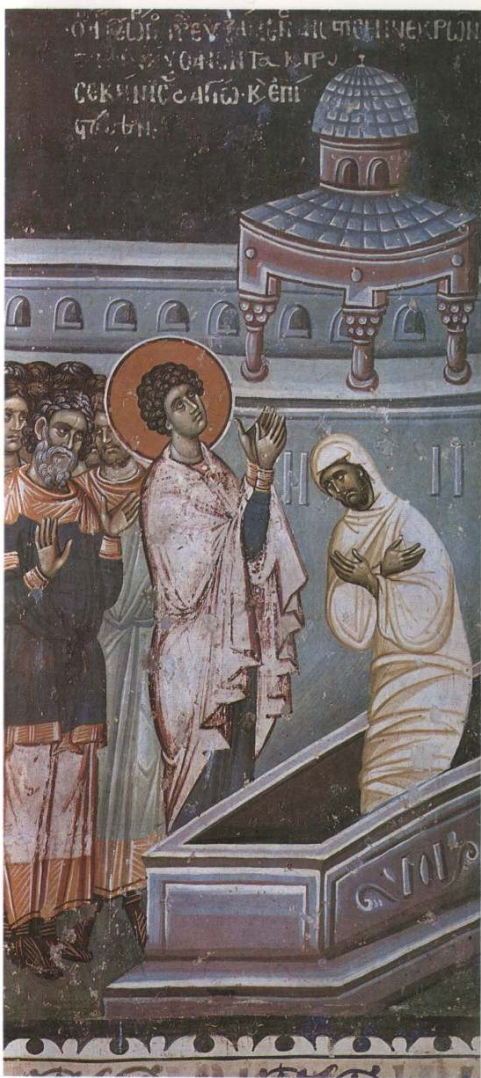


XII Расъѣхе Христу̀о, геѡаѡ





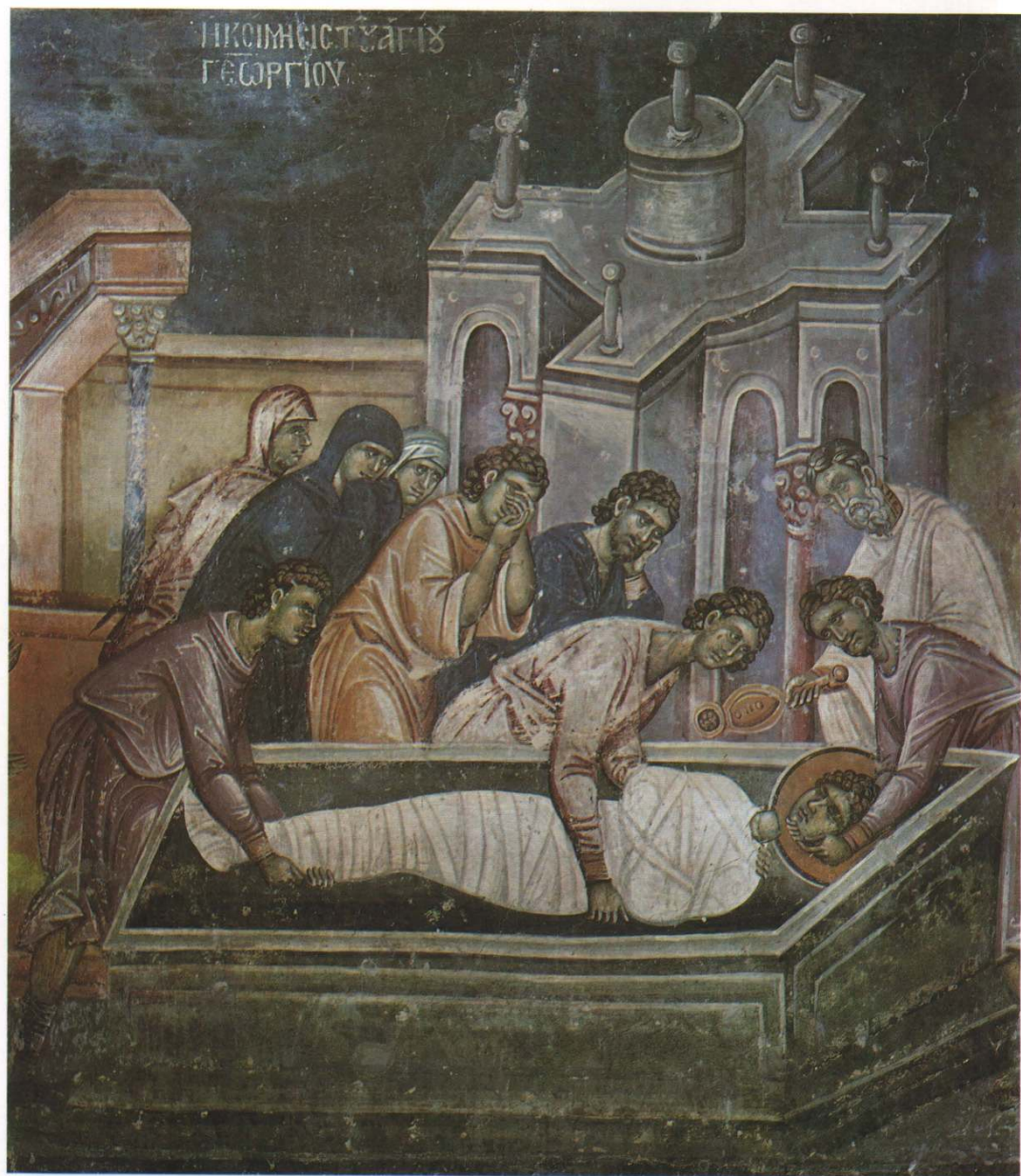
XIV Свѣтъ Борѣ у крещану



XVI Святий Горгіє воскресав у гробі



XV Мученіє святої Горгіє каменом



УВОД

Ц

рква Св. Ђорђа у селу Старо Нагоричино, код Куманова, старо је култно место, још недовољно испитано. Посебно је слабо позната најстарија историја овог некада славног манастира, испреплетана легендама, из којих је тешко разлучити поуздане и проверљиве чињенице. У позном житију св. Прохора Пчињског говори се о томе да се овај пустиножитељ подвизавао у његовој близини, ту се сусрео са будућим царем Романом IV Диогеном (1068—1071) коме је прорекао успон до царског престола, па, пошто се то обистинило, овај је, на том месту, подигао цркву Св. Ђорђа.¹ Свети Прохор је, можда, живео у XI веку,² али најстарији писани подаци о њему потичу тек из XIII века: поменут је у Орбелском триоду, а у Норовом прологу је његово врло кратко житије.³ У овом прошлостком житију и у Служби „преподобног и богоносног оца нашег и пустиножитеља Прохора“ речено је да се подвизавао у „пустињама козјачким“,⁴ а житије додаје да је ту и умро, па су благоверни хришћани узели његове мошти и саградили му цркву на реци Пчињи. У овим најстаријим текстовима, дакле, нема ни помена о епизоди Прохоровог сусрета са царем Романом Диогеном и о подизању цркве у Нагоричину; та легенда је можда настала у XV веку, јер се у Житију св. Јоакима Сарандапорског вели да је неко од благочастивих царева подигао св. Прохору храм у име светог великомученика Христовог Ђорђа.⁵ Како, међутим, ни ту нема помена о цару Роману IV, већ је само речено да је ову цркву неко од царева подигао после Прохорове смрти, јасно је да довођење у везу св. Прохора и византијског цара, у позним свеченим житијима, нема историјске потврде. Не треба, међутим, сасвим искључити могућност да је у овој легенди сачувано сећање на неке реалне чињенице — да је Роман IV Диоген управљао овим крајевима, пре но што ће постати цар, као стратег Тријадице,⁶ да је св. Прохор живео такође овде у XI веку и да је црква у Нагоричину подигнута у то време — па је све то спојено, јер су и цар Диоген и славни манастир подизали углед и јачали култ скромног пустињака Прохора.

Од манастира у Старом Нагоричину преостала је само црква, па којој се јасно разликују две градитељске фазе. Док је млађа фаза натписом и другим поузданим подацима тачно датирана у 1312/13. годину, о времену настанка старије не постоје никакви писани трагови, па се обично прихватају горе наведени несигурни извори.⁷ Једно је сигурно: судећи по остацима, то је била монументална грађевина, лепо зидана искључиво у камену, па ћемо зато нашу пажњу усмерити на њене облике, с намером да је боље објаснимо и ближе хронолошки одредимо.

У непознато време црква је била зарушена, а у њеној близини формирано је насеље. Неки анагност Радин Нагоричанин из Жеглигова преписао је 1299/1300. више књига за попа из Сушице код Скопља, и свој запис пропратио речима да је у то време краљ Милутин склопио мир са Грдима.⁸ Српски краљ је тада Жеглигово и многе друге области јужно од Шар-планине држао у својим рукама већ скоро две деценије, а те године, његовом женидбом са византијском принцезом Симонидом, оне су и формално укључене у српску државу. Овај „ненаситни зидатељ божаствених цркава, и не само зидатељ, но и палих обновитељ“, како архиепископ Данило II хвали Милутину, почео је одмах са подизањем и обнављањем цркава у Скопљу и његовој околини; он је сазидао „цркву

¹ Постоји неколико верзија житија св. Прохора из XVIII и XIX века, а објавио их је Ј. Хади Василевић, *Свети Прохор Пчињски и његов манастир*, Годишњица Николе Чупића XX (1900) 60—70.

² В. Марковић, *Православни монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 28.

³ И. Божилов — С. Кожухаров, *Българската литературна и книжнина през XIII век*, София 1987, 62, 224—225 (са малобројном старијом литературом).

⁴ *Исцо*, 62. Службу св. Прохора објавио је, у два маха, С. Новаковић, *Први основи словенске књижевности међу балканским Словенима*, Београд 1893, 179—180 и *Пчињски йоменик*, *Споменик СКА*, XXIX (1895) 11—14. Поменик је започет у XV веку, а за службу њен издавач каже да „изгледа средњовековна“.

⁵ С. Новаковић, *Прилози к историји српске књижевности*, Гласник СУД, 22 (1867) 246.

⁶ В. Марковић, *Православни монаштво*, 91.

⁷ У старијој литератури једино је Н. Мавродинов (*Археолошки и художествено историјски изследвания из Македонија*, Македонски преглед, XIII/4, 1943, 96—108) покушао да ову грађевину веже за време бугарског цара Симеона (893—927).

⁸ *ССЗН*, I, бр. 34. Годину записа, у коју се сумњало, потврдио је М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, ЗРВИ, 3 (1955) 63.

Архиепископ Данило, *Житије краљева и архиепископа српских* (превео Л. Мирковић), Београд 1935, 104. То ће касније понављати и родослови, Ј. Стојановић, *Сјени српски хрисовули, акти, биографије, легијони, илустрације, именници, записи и др.*, Споменик СКА, III (1890) 98, 125, 131, 139, 146.

Натпис је објављиван много пута: П. Срећковић, *Нагорич*, Браство III (1889) 234; Ј. Хази Василијевић, *Нагоричке цркве*, п. о. из Гласника православне цркве, Београд 1901, 9—10; ССЗН, I, бр. 19; Н. П. Кондаков, *Македонија — археолошко-путешествие*, Санкт Петербург 1909, 197; В. Јагич, *Die Kirche des heil. Georg in Nagoritsch (oder Nagoritino) bei Kumanovo in Altserbien mit einer slavischen Inschrift*, Archiv für slavische Philologie 31 (1910) 300—302; Ж. М. Татић, *Трајом велике црковности*, Београд 1929, 101; Н. Л. Окуљев, *Грађа за историју*, 87; И. Иванов, *Български сѣпарни из Македонија*, София 1931², 132; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 162; Н. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, 32; П. Мильковик-Пепек, *Делото*, 57; Г. Томовић, *Морфологија ириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 45—46.

Ј. Иванов (*Български сѣпарни из Македонија*, 132, нап. 1) сматрао је да је тај део накнадно додат; он је, међутим, савремен осталом тексту натписа, Г. Томовић, *Морфологија ириличких натписа на Балкану*, 46.

У белешци преписивача једног јеванђеља које је тада завршавао јереј Никола у Скопљу такође се каже да краљ „пони тоуџка въ градѣхъ“ (ССЗН, I, бр. 43). Запис је сличан нагоричком натпису и по ословљавању српског краља његовим званичним и народним именом и по упадницама јусовог правописа.

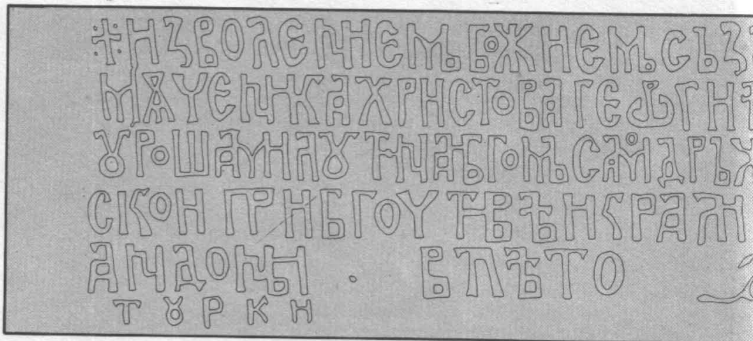
В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 68—76.

Н. Окуљев, *Грађа за историју*, 120, сл. 29. На северном стубу остала је сачувана проба коју су сликари направили за ове монограме: $\varphi(\alpha)\text{лис}$ $\varphi(\alpha)\text{лис}$ (стѣ)ф(а)н(а).

И овај натпис је више пута објављиван: П. Срећковић, *Нагорич*, 234; Ј. Хази Василијевић, *Нагоричке цркве*, 11; Н. П. Кондаков, *Македонија*, 197; ССЗН, I, бр. 51; Н. Окуљев, *Грађа за историју*, 88; И. Иванов, *Български сѣпарни из Македонија*, 132; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, 166; Н. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, 33; П. Мильковик-Пепек, *Делото*, 57, сл. 12.

звану Тројеручица у славном граду Скопљу и цркву св. Георгија на реци Серави, и цркву св. Константина у граду Скопљу и цркву св. Георгија Нагоричкога“.⁹ Градитељи које је ангажовао краљ Милутин обновили су цркву св. Ђорђа на добро очуваном зидовима старије грађевине, али у новим облицима и другачијим материјалом: каменом и опеком. Обнову цркве завршили су у време нагоричког игумана Антонија, 1312/13. године, и о томе оставили лепо исклесан и свечан натпис на надвратнику западног улаза: изволеніемъ вожіемъ създа сѣ домъ сѣгоу краљѣ вѣроша мнѣштина вѣгомъ самодержѣцъ всенъ срѣвѣскоу земли и поморѣскоу при вѣочтивѣти кралицѣ симонидѣ и при игменѣ андоны в лѣто $\neq$ зикниа вѣ тоже лѣто краљъ изъви тѣрки.¹⁰

На крају натписа, после датума, забележена је вест о победи краљеве војске над Турцима,¹¹ заправо једног одреда који је краљ Милутин послао као помоћ свом тасту, византијском цару Андронику II, а који је у Малој Азији однео победу над Турцима. Та победа је с радошћу примљена у Србији,¹² а у Нагоричину, где се управо обнављао храм св. ратника Ђорђа, она је, вероватно, доведена у везу са том обновом, што је подвучено и на фрескама изведеним неколико година касније.¹³



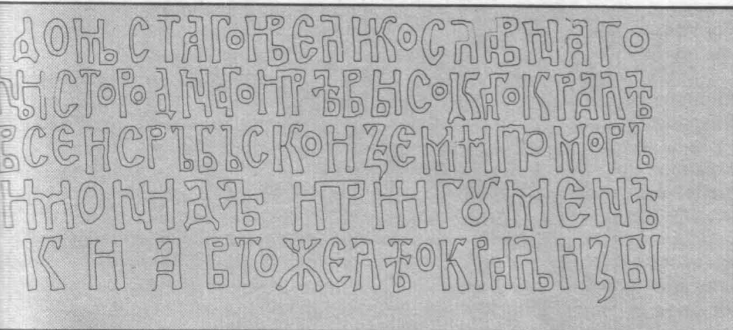
Цртеж 1. Натпис о подизању цркве на надвратнику западног улаза, 1312/13.

Извођење фреска пада у време игумана Венијамина, који је, по свему судећи, наследио Антонија на том месту у Нагоричину. На северном зиду насликан је тада ктитор, краљ Милутин, са сликом цркве у рукама, и крај њега кралица Симонида. На капителима стубова исписано је краљево име и титула, мешавином грчког и српског језика: ст(ѣ)ф(а)нос $\varphi(\alpha)\text{лис}$ и $\varphi(\alpha)\text{лис}$ $\varphi(\alpha)\text{лис}$,¹⁴ а и на западном зиду, изнад отвореног степеништа, налази се краљева титула: $\varphi(\alpha)\text{лис}$. Најзад, на западном зиду припрате изведен је, такође у фреско-техници, натпис о завршетку осликовања цркве: + вѣіемъ изволеніемъ създа се шт ѡснованіеа и пописа се чѣстнии храмъ сынъ поданиіемъ всакиѣмъ прѣвѣскоу $\varphi(\alpha)\text{ла}$ стефана вѣроша вѣ лѣто $\tilde{\alpha} \cdot \tilde{\omega} \cdot \tilde{\kappa} \cdot \tilde{\alpha}$: при игменѣ вениамине +.¹⁵

Фреске у Нагоричину извели су сликари који су већ низ година радили у краљевим задужбинама, они сами или њихови сарадници: у Пећи, Жичи, Богородици Љевишкој и цркви Јоакима и Ане у Студеници. Били су то Михаило и Евтихије, чија се делатност, захваљујући њиховим потписима, прати од 1295. када су за великог хетеријарха Прогона Згура осликали Богородицу Перивлепту у Охриду. Својим потписима и забележеном годином они су оставили најнеопходније податке о себи и на зидовима Нагоричина. На штиту једног светог ратника на северном зиду наоса потписао се Михаило: $\chi\epsilon\iota\rho$ $\mu\iota\chi\alpha\eta\lambda$ $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\gamma\alpha\phi\omicron\upsilon$, а на хитону другог светог ратника, овога пута св. Теодора Тирона, у средишњем пролазу између припрате и наоса, опет он и Евтихије, са забележеном годином на крају: $\chi\epsilon\iota\rho$ $\mu\iota\chi\alpha\eta\lambda$ $\epsilon\upsilon\tau\omicron\upsilon\chi\iota\omicron\upsilon$ $\epsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma$

ЏОКЕ.¹⁶ Најзад, сликари су и последњи пут забележили, у лунети изнад западног улаза, годину завршетка вероватно свих сликарских радова у цркви: ЕТОУС [Џ]ОКЏ.¹⁷ Судећи, дакле, по овим датумима, фреске у Нагоричину су биле завршене 1317/18. године.

Краљ је, нема сумње, свој манастир учинио богатим и угледним, али његова повела није сачувана, нити било који податак о манастирским поседима. Не зна се, такође, ништа ни о манастирском комплексу, јер обимнија археолошка ископавања нису вршена, а и велико је питање да ли би она била од користи, јер је током времена око цркве формирано гробље, па је сва њена околина била прекопавана. О угледу манастира сведочи и то што је његов старешина заузимао тринаесто место међу српским игуманима, судећи по натпису игумана Венијамина на потврдици Бањској 1317. године.¹⁸ А сећање на везу између победе Милутинове војске над Турцима 1312/13. и подизања цркве у славу св. Ђорђа, забележено у натпису на надвратнику и на фрескама у припрати, трајало је, изгледа, још неко време: када је Милутинов син, краљ Стефан Урош III (Дечански) полазио у рат против бугарског цара Михаила Шишмана (1330), свратио је у Нагоричино и дуго се молио пред иконом св. Ђорђа обећавајући да ће му, у знак захвалности, украсити



икону, а манастиру приложити „многе изабране правде“.¹⁹ Наслућива-
но је да се Дечански молио пред фреско-иконом св. Ђорђа на иконе-
ста,²⁰ а по траговима њеног оживљавања то је недавно и потврђено.²¹ Као
што је украсио ову икону, Стефан Дечански је после битке на Велбужду
свакако богато обдарио и манастир, што је претходно обећао. По
архиепископу Данилу II, поражени бугарски цар био је сахрањен у
Нагоричину,²² али је то мало вероватно, због знатне удаљености Вел-
бужда од Нагоричина и што у цркви нема никаквог трага од тог гроба.

После 1330. године, за дуго низ година, нема никаквих вести о
Нагоричину. Неколико надгробних натписа, урезаних на фасади цркве,
без забележених година,²³ потичу, изгледа, из XIV века, судећи по
облицима слова и што се у једном од њих помиње краљ, а у другом цар,
а односе се, скоро искључиво, на световна лица. У XV веку, 1456. и 1469.
преписује књиге Владислав Граматик у манастиру Матеичу и у оближ-
њем селу Младом Нагоричину, које постаје све важније насеље у близи-
ни манастира св. Ђорђа.²⁴ Питамо се, није ли већ тада манастир био
запуштен.

Историју манастира начас осветљава тек период с краја XVI века.
Године 1570. или 1600. приступило се замашнијој обнови и проширењу
цркве, што закључујемо по натпису са годином угребаном пре печења
на једној опеци на југозападном углу грађевине, испод самог кровног
венца.²⁵ Пошто се ова опека јасно разликује својом дужином, ширином
и нарочито јаркоцрвеном, скоро љубичастом бојом од опеке коришћене

16
Потписе сликара објавили су G. Millet, *L'école grecque*, 12—14, fig. 2; Исти, *L'ancien art serbe*, fig. 10; *Сјапро Нагоричино*, 23, т. XXX/1, 2; A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 37, fig. 5; Ђ. Бошковић, *О неким нашим традицијалним и сликарима из првих деценија XIV века*, Старијар IX—X (1959), 128, сл. 5—6; R. Hamann-Mac Lean, *Zu den Malerinschriften der „Militin-Schule“*, BZ 53/1 (1960) 113; П. Милковић-Пепек, *Пишуваније догађаји, 157—158*, сл. 4/1; Исти, *Делови, 23*, сл. 3; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, 33.

17
В. Р. Петковић, *Календар у сјапром живопису српском. Фреске Св. Ђорђа у Сјапро Нагоричину*, Старијар III/1 (1923) 3, нап. 2; И. Иванов, *Бљарски сјапирини из Македонија*, 132; П. Милковић-Пепек, *Пишуваније догађаји, 141*, нап. 6; Исти, *Делови, 57*.

18
Свети Стефанска црква (приредно Љ. Ковачевић), Споменик СКА, IV (1890) 10.

19
Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 137.

20
П. Срећковић, *Нагорич*, 233.

21
И. М. Ђорђевић, *Две молиће краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду у њихов оглед у уметности*, ЗЛУ, 15 (1979) 136—140.

22
Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 143; „И тако заповеди да тело овога цара буде са чашћу пренесено и положено у цркви св. мученика Георгија, у месту званом Нагоричкога; и ту лежи и до овога дана...“ У старијој историографији се безрезервно веровало овом Даниловом податку, а гроб Михаила Шишмана је тражен у остацима степеништа у припрати или у накинато додатом параклису са јужне стране цркве (H. Мавроудинов, *Археолошки и художествено историјски изследвања*, 112). Једино Ј. Иванов (*Северна Македонија*, Софија 1906, 53) сматра да је овде Данило II побркао Св. Ђорђа Нагоричког са Св. Ђорђем у Колупи, катедралиј цркви Велбушке митрополије, што би могло бити могуће.

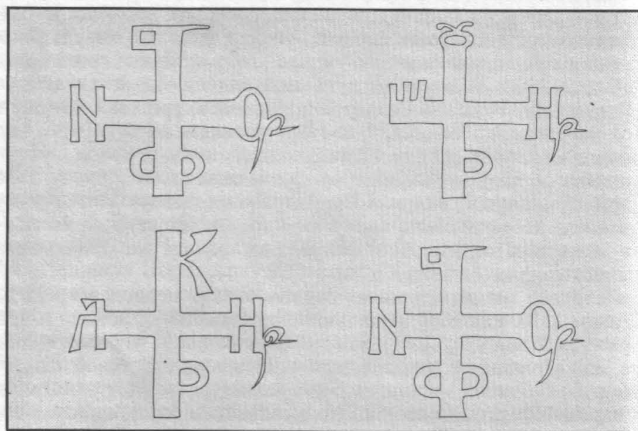
23
Објавили су их Ј. Иванов (*Бљарски сјапирини из Македонија*, 134) и, потпуније, Ђ. Бошковић (*Неколико највише и записи*, Старијар, 13, 1938, 208—210, сл. 1—5).

24
Можда је тада овај преписивач боравио и у Старом Нагоричину, јер је на полећени иконостаса угребао своје име неки Владислав.

25
Ђ. Бошковић, *Извештај и крајње белешке*, 174, сл. 55. У натпису се други број може читати двојко: као ϣ и као ϣ: Б АТО ЗРН или Б АТО ЗОН.

+ Б Ж Н Е М Ь Н З В О Л Е Н Н Е
 М Ь С Ъ Д А С Е ѿ С О С Н О В А
 Н Н Е А Н П О П Н С А С Е У Ъ
 С Т Н Н Н Х Р А М Ь С Ъ Н П О
 Д А Н Н Е М Ь В С А К Н И М
 П Р Ъ В Ы С О К А Г О К Р А
 С Т Е Ф А Н А Х Р О Ш А
 В Ъ Л Ъ Т О . 2 . ѿ
 К 2 . Н Г Х М Е Н Т
 В Е Н Н А М Н Н Е +

Црїеж 2. Найѿис о живоѿисању
цркве, 1317/18.



Црїеж 3. Монограми краља Милутина
на катинѿелима сѿубоба

1312/13, лако се уочава степен ове обнове. Поправљени су тада сводови, посебно на местима где су они у унутрашњости крстасти, обновљен је великим делом кровни венац, затим завршетак апсиде и замењене старе опеке новим око неких прозора. Пошто је црква била тада прекривена каменним плочама, уместо црепова, изравнати су у великој мери таласасте венци на куполама и они испод малих купола. До тада се, изгледа, већ био срушио отворени портик на бочним странама и он није обнављан.²⁶ И подизање припрате, чини ми се, треба ставити у ово време. Она је имала облик правоугаоника, задана је у мешавини секундарно употребљеног камена и опеке. Јужни, најбоље очувани зид, ослањао се на југозападни пиластар старије цркве и у горњем делу прелазио преко њега, што значи да је сазидан када је пиластар већ био, највећим делом, разрушен. Припрата је била покривена једноводним кровом, јер су још видљиве плитке рупе за греде на западној фасади цркве, у висини доње ивице бифоре. Припрата је била живописана, али су те фреске силно пострадале. Још се разазнаје само Лоза Јесејева (?), а испод конзола са Милутиновом цркве сачуван је један тешко читљив дужи натпис и реч „апостол“. На фрескама у цркви извршене су тада сасвим мале обнове. На иконостасу је уз Богородицу исписано, па одмах избрисано љубавице господње, а преко тога већ и пелагонитиса, а крај св. Ђорђа је додат нови епитет: о диасфоритиса. Маломе Христу у рукама Богородице Кехаритомене поновљено је име, иако је стара ознака још била видљива. Облик слова ових натписа сличан је са поменутим натписима из припрате.

Није искључено да је једно време при цркви било седиште митрополије, јер се 1635. године кир Михаило помиње као митрополит скопски и нагорички.^{26а} Непознато је колико је дуго трајао манастирски живот у Нагоричину. Изгледа да је још и пре XVIII века оно постало парохијска црква.²⁷ Када је српски патријарх Арсеније Чарнојевић путовао 1683. у Свету Земљу, зановио је у Младом Нагоричину.²⁸ На фрескама у цркви урезују своја имена попови и монаси: јереј Крсто из Знепоља 1722, а јереј Јеремија 1729, Петар Андреја 1744, јереј Атанасије 1748, јеромонах Кирил Пејчиновић и монах Михаило из Марковог манастира 1813, неки Рафаило 1817. године.²⁹ Из првих деценија XIX века нешто се више зна о старонагоричком пароху Пауну,³⁰ који је цркву „уредио“, вероватно обновно срушену припрату, јер се још виде на западној фасади сасвим плитки усеци за греде, изведени преко слоја фреско-малтера. Ни од те, вероватно лаке дрвене надстрешнице, нема више никаквих других трагова.

Тек крајем XIX века у Старо Нагоричино долазе стручњаци, који откривају занимљиву архитектуру цркве, задржавају се пред њеним лепим фрескама и бележе понешто из њене историје. Први је то учинио историчар Панта Срећковић 1873. године,³¹ који је са много конфузије и нетачности описао цркву, али и покренуо низ занимљивих питања везаних за њену историју, натписе и историјске портрете. Много поузданији од Срећковића је, такође историчар, Ј. Хаџи Васиљевић, који је у неколико махова обављао историјско-етнографска проучавања средњовјековне области Жеглигова, па му је, разумљиво, пажњу привукла и црква у Старом Нагоричину. Он је тачно преписао натписе у цркви, кратко описао њен изглед и поменуо неке фреске у њеној унутрашњости.³² Није много информативнији ни текст првог историчара уметности који је допутовао у Старо Нагоричино — Н. П. Кондаков је више био заинтересован за фреске и сигурнији у опису архитектуре, али му личност ктитора није била позната, јер га идентификује као Стефана Дечанског. Он је, међутим, први објавио план цркве и донео неколико фотографија њеног спољњег изгледа, иконостаса и фресака.³³ Тек ће Габријел Мије детаљније проучити ову цркву и у низу публикација саопштити стручној јавности резултате тих истраживања. Архитектуру цркве он је најпре разматрао у оквиру своје књиге о грчкој школи у

²⁶ Можда је тада изведена нека конструкција са параклисом, чији су темељи откривени на јужној страни од цркве, али то и даље остаје само могућа претпоставка.

^{26а} С. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотеке*, Споменик СКА LIII (1922) 120.

²⁷ В. Р. Петковић, *Зайиси и најииси у сјаирим црквама српским*, Старинар, 10—11 (1935—1936) 45; Исти, *Преглед црквених сјаоменика кроз јабосицу српској народа*, Београд 1950, 204.

²⁸ С. Новаковић, *Из хронике десјоја Ђурђа Бранковића с догајком некојих докумената који се њега јачу*, Гласник СУД XXXIII (1872) 186. — Податак енглеског путника др Брауна из 1669. о грчком манастиру на коси брда близу Куманова (С. Новаковић, *Белешке докјора Брауна из српских земаља од јодине 1669*, Споменик СКА, IX, 1891, 39; В. Поповић, у: *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, VII, 1934, 288), не односи се на Нагоричино (В. Марковић, *Православно монаштво*, 91), већ пре на манастир Матеч.

²⁹ Ј. Хаџи Васиљевић, *Нагоричке цркве*, 12; И. Иванов, *Бљларски сјаирини из Македонија*, 134; В. Р. Петковић, *Зайиси и најииси у сјаирим црквама српским*, 45.

³⁰ ССЗН, V, бр. 9249; И. Иванов, *Бљларски сјаирини из Македонија*, 138.

³¹ Своје белешке је објавио много касије: *Нагорич*, Браство III (1889), 228—235.

³² Ј. Хаџи Васиљевић, *Нагоричке цркве*, 1—12; *Јужна Сјаира Србија*, I, Кумановска област, Београд 1909, 427—435.

³³ Н. П. Кондаков, *Македонија*, 196—199, сл. 132—137.

³⁴ G. Millet, *L'école grecque*, 12, 90, 123, 284, fig. 45—46, 134; *L'ancien art serbe*, 98—102, fig. 95—100.

³⁵ G. Millet, *Recherches*, passim; Исти, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II, Roma 1940, 293—294.

³⁶ G. Millet, *L'école grecque*, 12, fig. 2; Исти, *L'ancien art serbe*, fig. 10; Исти, у: *Compte rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, avril—juillet, Paris 1934, 222—224.

³⁷ A. Michel, *Histoire de l'art*, III/2, Paris 1908, 952 (texte par G. Millet).

³⁸ П. Ј. Поповић, *Прилог за студију савре српске црквене архитектуре*, Старинар 1 (1922, објављено 1923), 105—106.

³⁹ Н. Л. Окуњев, *Некоторые черты восточных влияний в средневековом искусстве южных славян*, Сборник въ честь на Василь Н. Златарски, София 1925, 239—240, 247—248.

⁴⁰ М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 69—70; Исти, *Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину*, Мисао XXXI (1929) 125—138.

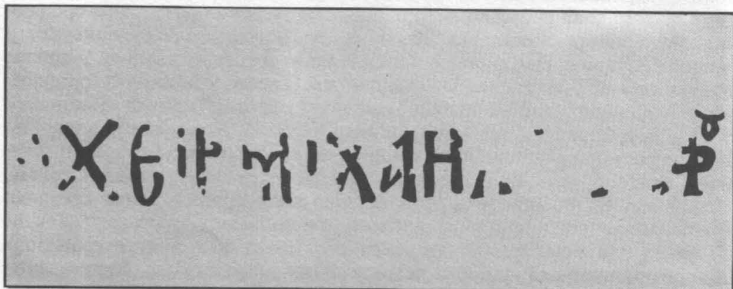
⁴¹ Ж. М. Татић, *Трајом велике прошлости*, 99—114.

⁴² Ђ. Бошковић, у: *Српски књижевни гласник*, н. с. XXVIII/2 (1929) 127—132.

⁴³ G. Bošković, *Deux églises de Milutin — Staro Nagoričino et Gračanica*, 195—206.

византијској архитектури, а затим, са више појединости, у студији посвећеној старој српској архитектури. Не уочавајући две хронолошке различите фазе градње, он је пажљиво анализирао основу, масе и фасаде грађевине, препознајући у њима одлике цариградске архитектуре.³⁴ У подједнакој мери њега су занимале и фреске. Мијеова проучавања иконографских особености јеванђеоских сцена у Нагоричину остала су до данас најпотпунија, а не може се одбацити ни његова претпоставка да су нагорички сликари вероватно познавали цариградске моделе.³⁵ Његова је заслуга што је рано откривено и име једног од тих сликара, Евтихија, за кога се пита да ли је радио у припрати, а онај други (Михаило) у наосу цркве.³⁶ Захваљујући Мијеу, Нагоричино је рано укључено и у шире прегледе хришћанске уметности.³⁷

Даља проучавања Нагоричина, заснована dobrим делом на Мијеовим резултатима, следила су у десенијама када се црква, после чувене Кумановске битке која се одиграла у њеној непосредној близини (1912), нашла опет у границама српске државе. Научне експедиције у новоослобођене крајеве су све чешће, а тридесетих година су предузети и први конзерваторски радови на цркви. Најпре је архитекта Пера Поповић обишао Старо Нагоричино и 1923. објавио свој извештај са прецизним и драгоценим запажањима о изгледу и степену очуваности цркве.³⁸ Истих година у Старо Нагоричино долази први пут и Николај Љ. Окуњев, који, у почетку, своје занимање за овај споменик ограничава на архитектуру. Уочљиву разлику у начину градње цркве он исправно објашњава двома градитељским фазама и ону старију ставља у XI век, а у њеним облицима види утицај јерменско-грузијске архитектуре.³⁹ Милоје Васић је, одмах иза тога, укључио нагоричку цркву у своју познату студију о старој српској архитектури, али је о њој писао сасвим кратко, не узимајући у обзир резултате Н. Љ. Окуњева, као ни у посебном раду о Нагоричину, објављеном следеће године.⁴⁰ Испитивања на споменику, која је извршио Жарко Татић, потврдила су, међутим, постојање два градитељска слоја и, више од тога, показала су колико је сложена архитектура цркве, како оне старије, тако и млађе, надограђене у XIV веку на њеним зидовима.⁴¹ Татићев текст о архитектури Нагоричина је најсадржајнији после радова Г. Мијеа, а његовом рецензијом започиње своје истраживање ове цркве и Ђурђе Бошковић.⁴² Већ следеће године он ће објавити монографски рад о архитектури Нагоричина.⁴³ Заснован на ранијим, пре свега Мијеовим истраживањима, али и ауторовим испитивањима на терену, он је написан на провереним чињеницама и тачним судовима: прецизно су раздвојена два градитељска слоја, тачно је изложена структура простора цркве, објашњени су конструктивни елементи и фасаде и све то поткрепљено одличним фотографијама и архитектонским снимцима. Бошковић је, исто тако, покушао да да одговор на нека тежа питања архитектуре нагоричке цркве: доње делове цркве он такође датира у време цара Романа IV Диогена (1067—1071) и налази им аналогije, као и Окуњев и Татић, на Истоку, у јерменској



Црпке 4. Пошис сликара Михаила на ишису једној св. раиника

уметности, даје хипотетичан изглед јужног трема, који се није сачувао, али је јасно видљив на моделу цркве у рукама краља Милутина и предлаже реконструкцију накнадно додатог ексонартекса. Током 1930. и 1931. године, под Бошковићевим надзором, обављена су мања археолошка истраживања у цркви и око ње и извршени су неопходни заштитни радови на цркви као и мањи рестаураторски захвати. У цркви је тада направљен камени патос, извршено је делимично препокривање постојећим каменим плочама, отворени су зазидани прозори и обновљена лева колонета на северној трифори, президани су раздрузгани венци старим материјалом и омалтерисане у унутрашњости површине без фресака. Приликом ових радова нађено је довољно елемената за тврђу да је црква подигнута на некој још старијој грађевини, да је црква из XI века била осликана фрескама, а да су лучни венци, као и већи део главног венца на Милутиновој грађевини президани у обнови која се десила 1570. или 1600. године. Археолошка ископавања, пак, нису потврдила његове раније претпоставке о изгледу бочног отвореног трема.⁴⁴ Остаци старије цркве, зидане само у камену, привлачили су и друге научнике — Н. Мавродинов их је проучавао у два маха, покушавајући да воспостави њен првобитан облик, а за разлику од својих претходника, он је аналогиче за њен изглед потражио у преславској архитектури X века, па је тако старију нагоричку цркву и датирао. Бугарским утицајем објашњавао је и млађу архитектуру цркве, посебно поједина решења фасада.⁴⁵

Рано су, једна за другом, тридесетих година објављене и две монографије о Нагоричину.⁴⁶ У њима се Н. Љ. Окуњев и П. Поповић кратко осврћу на архитектуру, без значајнијих нових запажања, а далеко више простора посвећено је фрескама. Окуњев и В. Р. Петковић су, заправо, само пописали и описали фреске, а објавили су и многе натписе на њима, док је Петковић нашао и потпис другог сликара — Михаила. Објављивањем ове огромне грађе, њеном дескрипцијом и публиковањем великог броја фотографија, који ће у међувремену Петковић допуњавати,⁴⁷ учињен је веома важан корак ка свеобухватном и појединачном изучавању нагоричких фресака. Она су врло брзо уследила. Најпре је Ј. Мисливец објавио два рада о иконографији циклуса св. Николе и св. Ђорђа у византијској уметности,⁴⁸ па је том приликом објаснио и нагоричке циклусе. У овом другом, циклус св. Ђорђа из Нагоричина је добио централно место, а резултати његових иконографских истраживања у целини су прихваћени и од каснијих истраживача, који су ову тему потпуније обрадили. И други Окуњевљеви ђаци задржавају се пред нагоричким фрескама: он сам, са Љ. Вратислав-Митровић, писао је о Успењу,⁴⁹ а фреско-икона Богородице са иконостаса била је повод Н. Бјељајеву за расправу о Богородици Пелагонитиси,⁵⁰ док је С. Радојчић објавио сјајну студију о сцени Ругања Христу.⁵¹ Радојчић је, разумљиво, укључио и портрете краља Милутина и краљице Симониде у своју књигу о српским владарским портретима.⁵²

Нагоричино постаје неизоставно у свим прегледима старе српске уметности и онима који обрађују епоху краља Милутина.⁵³ Како су најважнија истраживања архитектуре цркве обављена тридесетих година, у литератури се после тога углавном само понављају резултати тих испитивања. Кратки осврти на цркву у прегледима српске и европске средњовековне архитектуре само потврђују њене високе вредности, али не доносе и нове судове и сазнања.⁵⁴ Учинила су то, међутим, двојица писаца монографија споменика блиских, хронолошки и стилских, Нагоричину: С. Ненадовић и С. Ђурчић.⁵⁵ Први је, проучавајући Богородицу Љевишку у Призрену, обратио посебну пажњу на нагоричку цркву и истакао њену вишеструку блискост са Љевишком, па је закључио да највероватније обе цркве представљају дело протомајстора Николе, а Ђурчић је у својој књизи о Грачаници изрекао низ подстицајних теза за анализу и нагоричке архитектуре.

⁴⁴ Ђ. Бошковић, *Извештај и крајке белешке*, 173—176; Исти, *Архитектонски извештаји*, 215—220. Бошковић је објавио и све надгробне натписе из Нагоричина: *Неколико најновиша и старија*, 208—210.

⁴⁵ Н. Мавродинов, *Еднокоробна и крстообидна црква*, 88; Исти, *Археолошки и художествено историјски изследвания из Македонија*, 95—116.

⁴⁶ Н. Окуњев, *Грађа за историју*, 87—134; *Сјајно Нагоричино*, 1—49, т. I—XXXIII.

⁴⁷ В. Р. Петковић, *Календар у сјајном живопису српском*, 3—18; Исти, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, Beograd 1930, pl. 40—43/b; II (1934), 23—29, pl. XLVII—LVII.

⁴⁸ J. Myslivec, *Svatý Jiří*, 304—369; Isti, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, 55—93.

⁴⁹ L. Wratisslaw-Mitrovic — N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica III/I (1931) 153 et passim.

⁵⁰ Н. Белев, *Образ Божьей Матери Пелагонитисы*, Byzantinoslavica, II (1930) 387—392.

⁵¹ S. Radojčić, *Ruganje Hristu na fresci u Starom Naгоричinu*, Narodna starina XIV (1939) 3—19.

⁵² С. Радојчић, *Портрети*, 37—38.

⁵³ Д. Петронијевић, *Верски споменици краља Милутина*, Вардар (календар за просту годину 1922), Beograd 1921, 111—112; В. Р. Петковић, *Сјајни српски споменици у Јужној Србији*, Beograd 1924, V, 16; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија*, 162—172; Ф. Месенел, *Сјајни српски споменици*, Споменица двадесетогодишњице ослобођења Јужне Србије 1912—1937, Скопље 1937, 366—368; С. Радојчић, *Фреске у Милутиновом задужбинама*, Уметнички преглед II/7 (1939) 205—206; М. Каџанин, *L'art yougoslave, des origines à nos jours*, Beograd 1939, 25, 27.

⁵⁴ А. Дероко, *Монуменална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Beograd 1953, 185; С. Радојчић, *Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 62; Ђ. Бошковић, *Архитектура средње бека*, Beograd 1976⁴, 297.

⁵⁵ С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 169—180 et passim; С. Ђурчић, *Грачаница — King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University 1979, 71, 74—75, 79—80 et passim (= *Грачаница*).

В. Р. Петковић, *Прејед црквених споменика кроз иконостасу српској народа*, 204—208; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 71—119, 123—127; R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, 34—36, Plan 31—33, Abb. 273—316; П. Миљковић-Пепек, *Делојшо*, 56—62, т. CXVI—CLXXVIII.

С. Радочић, *Μαϊστορι σῳαροι српској сликарства*, Београд 1955, 19—35.

Α. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macedonienne*, Athènes 1955, 34—44.

Σ. Πελεκανίδης, *Ο ζωγράφος Μιχαήλ Ασπράς*, Μακεδονικά 4 (1958) 545—547.

R. Hamann-Mac Lean, *Zu den Malerschriften der „Milutin-Schule“*, 112—117 (потписи у Нагоричину на стр. 113); П. Миљковић-Пепек, *Παυσανίου ἱστορίαι*, 139—169 (за Нагоричино стр. 157—158).

H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963.

П. Миљковић-Пепек, *Делојшо*.

A. Wasserstein, *An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, JÖBG, XVI (1967) 154.

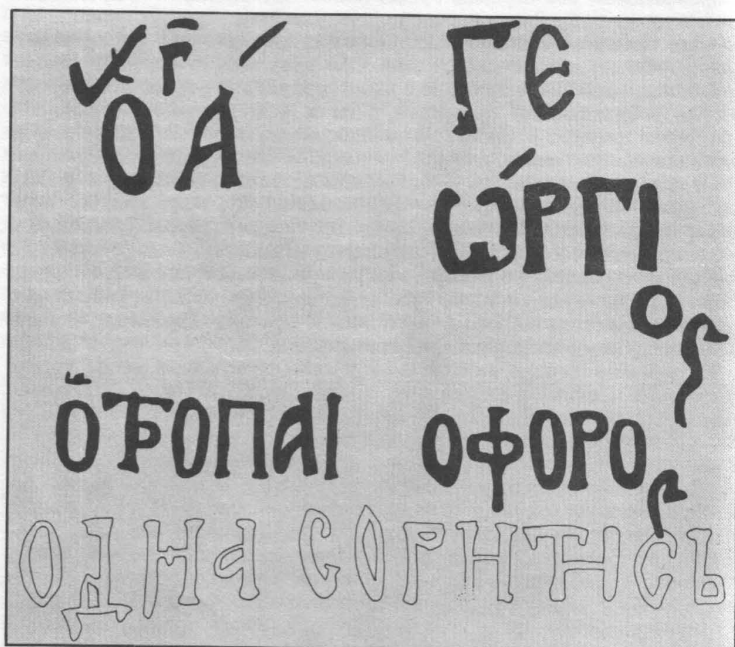
С. Кисас, *Солунска уметничка породица Асџараја*, Зограф 5 (1974) 35—37; П. Миљковић-Пепек, *Прилој кон сознанијајша за солунскојшо иконостас на сликарскојша фамилија Асџараја и за можностшо иконостасување на зографшој Мухаил Асџараја со Панселинос*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 5—6 (1979—1980) 209—217; Исти, *L'atelier artistique prééminent de la famille thessalonicienne d' Astrapas de la fin du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle*, JÖB 32/5 (1982) 491—494.

Ђ. Бошковић, *О неким нашим ирадишџелима и сликарима из љрбих деценија XIV века*, Старинар IX—X (1959) 125—131. Бошковић је, иначе, изнео још једну претпоставку: да је црква у Старом Нагоричину истоветна са познатим манастиром св. Ђорђа Горга на Серави, који је обновљао и краљ Милутин (*Проблеми манастира св. Ђорђа „Горја“ на Серави*, Старинар V—VI, 1954—1955, 73—82), што у науци није прихваћено: К. Петров, *Кон ирашањешо за месионаолањешо и шраењешо на средновековнише скојски цркви*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 21 (1969) 157—159.

Φ. Ι. Πιορίνιος, *Ἔλληνες αὐτογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 51—52, 118—119; L. Brubaker, *Eurychos*

Осамдесетих година на цркви су у неколико сезона обављани заштитни и рестаураторски радови, у организацији Републичког завода за заштиту споменика из Скопља, па са занимањем очекујемо објављивање извештаја и нових података до којих се дошло приликом ових радова.

Проучавање фресака после Другог светског рата одвијало се у неколико методолошких и истраживачких кругова. Захваљујући ауторима који су и раније показивали интересовање за нагорички живопис, али и млађим научницима који су могли да раде у много повољнијим условима после чишћења фресака 1959. године, фреске су још неколико пута пописиване и њихов велики број репродукован.⁵⁶ Велико занимање у овом периоду историографије Нагоричина показано је за потписе, личности и генезу сликара, о којима се и раније доста знало. Расправу о нагоричким сликарима започео је професор Радочић,⁵⁷ а наставили Α. Ксингопулос,⁵⁸ уверењем да су Михаило и Евтихије солунски сликари, па им је у солунским и светогорским споменицима тражио слична дела, као и С. Пелеканидис;⁵⁹ Р. Хаман-Мек Лин и П. Миљковић-Пепек објавили су све потписе ове двојице уметника,⁶⁰ а убрзо после тога Хорст Халенслебен⁶¹ и Петар Миљковић-Пепек⁶² посветили су им монографске студије. Халенслебен је њихов рад разматрао у оквиру „дворске школе“ краља Милутина, док је Миљковић-Пепек пратио њихов развој од охридске Перивленте до Нагоричина, издвојио поједина иконографска и стилска обележја њихових фресака и приписао им нека непотписана дела, а морфолошким методом покушао да разлучи њихова дела у споменицима где су радили. На основу нових сазнања,⁶³ недавно је поново разматрана хипотеза о солунском пореклу нагоричких сликара,⁶⁴ а изнета је и једна нова: да су Михаило и Евтихије не само пописивали него и зидали цркве у којима се налазе њихови потписи.⁶⁵ Нагорички сликари су у међувремену увршћени у многе лексиконе средњовековне уметности,⁶⁶ а на основу прегледа споменика



Црпеш 5. Најшис крај св. Ђорђа на иконостасу (црно — љрбобишан најшис; само конџура — накнадни најшис)

у којима су радили, професор В. Ј. Ђурић успоставио је развојну линију њиховог стваралаштва.⁶⁷

Други круг тема који је преокупирао научнике последњих деценија представљали су историјски портрети, којих у Нагоричину, истина, има мало, али су они необично важни за разумевање политичког и идеолошког стања у српској држави с почетка XIV века. Једним својим текстом из 1971. године⁶⁸ В. Ј. Ђурић је осветлио улогу српског двора и цркве у прихватању и неговању најпрогресивније струје византијске уметности на српском тлу и показао како су се мешање српских, затим локалних и охридских култова исказали на фрескама Нагоричина. Појаву ликова св. Саве Српског, Јоакима Сарандапорског, Прохора Пчињског, Климента Охридског и Константина Кавасиле у овој цркви даље су разрађивали и објашњавали Д. Милошевић⁶⁹ и Ц. Грозданов,⁷⁰ а Ђурић је посебну расправу посветио ктиторској композицији.⁷¹ Сабравши податке које нуди натпис на надвратнику главног улаза и слика у којој ктитор, краљ Милутин, држи модел цркве док му патрон, св. Ђорђе, пружа мач, он је чин подизања цркве повезао са победом коју је краљу Бог даровао над Турцима, што је јасно изразила ктиторска слика, на начин који је био познат византијској уметности.

Обиље фресака у цркви богатог иконографског садржаја и њихово објављивање на задовољавајући начин у албумима, привлачило је и даље научнике заинтересоване за иконографска истраживања. Светозар Радојчић је обратио пажњу на две композиције необичног изгледа, Пилатов суд и Успење Богородице, и пронашао предлошке и текстове којима су се служили Михаило и Евтихије у стварању ових слика у Нагоричину.⁷² Андреја Грабара привукао је Богородичин престо из апсиде, на коме су монохромно представљени пророци са свицима — откривајући претече оваких детаља на конзуларним диптисима V—VI века; он је, истовремено, показао на који су начин стари модели продирали у класицистичку уметност раног XIV века.⁷³ Грабар се још једном вратио на Нагоричино када је писао о његовом иконостасу,⁷⁴ а та тема је заокружила још неколико научника: И. М. Ђорђевић је повезао фреско-икону св. Ђорђа са овог иконостаса са боравком српског краља Стефана Уроша III (Дечанског) у Нагоричину пре битке на Велбужду (1330),⁷⁵ а о другој икони, Богородици са Христом, расправљали су П. Миљковић-Пепек⁷⁶ и Л. Хадерман-Мизгуиш,⁷⁷ док је Г. Бабић проши-

(*Euthije*), Dict. Middle Ages 4 (1984) 524; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit. Beiheft zu Faszikel 7—8*, Wien 1986, 19057; L. Brubaker, *Michael Astrapas* (fl. 1295—1320), Dict. Middle Ages 8 (1987) 303—304.

⁶⁷ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 17—19, 48—54 (о Нагоричину стр. 51—52), где је и најпотпунија библиографија о Михаилу и Евтихију (стр. 186) и сликарству Нагоричина (стр. 203—204).

⁶⁸ V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 179—191.

⁶⁹ Ц. Грозданов, *Појава и улогор Ђорђевића Климентија Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ, 3 (1967) 68; Д. Милошевић, *Иконографија свейшца Саве у средњем веку*, Сава Немањин — свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 298.

⁷⁰ Ц. Грозданов, *Порјекли на свейшцелније и Македонија о IX—XVIII век*, Скопје 1983, 78, 161—162.

⁷¹ В. Ј. Ђурић, *Три гогађаја*, 68—76. После њега о овој композицији на исти начин и Д. Милошевић, *Срби свейшцелни у сјајаром сликарству*, у: О Србљаку, Београд 1970, 199—200 и T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 112—113.

⁷² С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ XIII (1971) 300 и даље; Исти, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*, JÖB 22 (1973) 305—310 (= *Узори и дела сјајарих српских уметника*, Београд 1975, 181—193, 211—236).

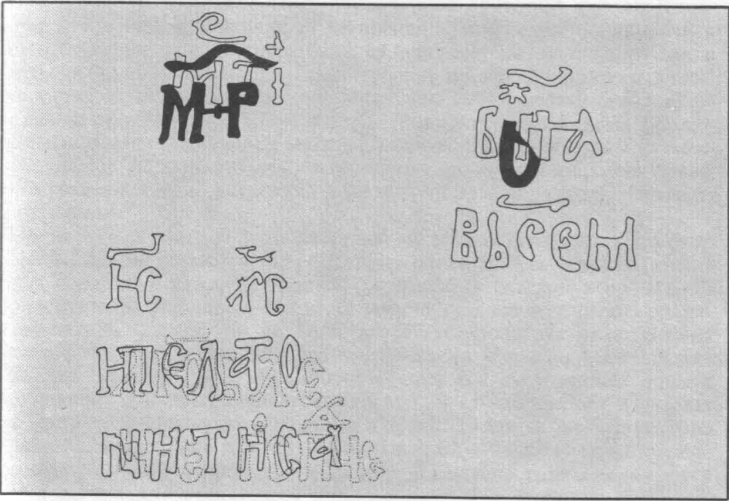
⁷³ А. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, I. Le trône de la Vierge à Staro Nagoritchino, CA XII (1962) 351—354.

⁷⁴ А. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'icônostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ЗРВИ 7 (1961) 17—22.

⁷⁵ И. М. Ђорђевић, *Две могајбе краља Стефана Дечанског пре бијке на Велбужду*, 136—140.

⁷⁶ П. Миљковић-Пепек, *Умилелније могајбе во византијската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагионитиса*, Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје, II (1958) 1—27.

⁷⁷ L. Hadernmann-Misguich, *Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type Vierge de Tendresse*, Byzantion LIII/1 (1983) 9—16.



Цртеж 6. Најниши крај Богородице на иконостасу (црно — првобитан најниш; бела и шачкаста линија — накнадни најниши)

Г. Бабић, *О живописном украсу олигархских ирепаса*, ЗЛУ 11 (1975) 27—31.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 46, 64, 112, 127, 132, 177, 178, 205.

N. Patterson, Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 42 et passim. На декорацију ђаконикона и протезиса осврнула се и Г. Бабић (*Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 136—137).

T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, New York University 1977, 47—48, 123—124, 154—155, 163, 168, 179, 183—185, 207—208, 216.

П. Мијовић, *Менолој. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 7—11, 35—39, 71, 119—120, 259—284.

С. Кисас, *Српски средњовековни споменици у Солуну*, Зограф 11 (1980) 35—39.

Lj. D. Popovich, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282—1321)*, *Cyrrilomethodianum* VIII—IX (1984—1985) 283—317.

С. Радојчић, *Сјајно српско сликарство*, Београд 1966, 102—105.

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 51.

П. Миљковић-Пепек, *Делошо*, 120—200.

Μ. Σωτηρίου, *Η μακεδονική σχολή και η λειτουργική σχολή Μιλουτίν*, ΔΧΑΕ, IV/5 (1969) 1—25; А. Стојаковић, *Архиепископски иростор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 130—132 et passim.

Литература о Нагоричину најпотпуније је до сада наведена у књизи В. Ј. Ђурића, *Византијске фреске*, 203—204. Од радова објављених после 1974. потребно је још поменути: М. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*, Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines, I, Bucarest 1974, 156—157; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977, 239—241; *Византијска уметност иоучењом XIV века*, Београд 1978; E. I. Kouri, *Die Milutinschule der byzantinischen Wandmalerei zu Serbien, Makedonien, Kosovo-Metohien und Montenegro* (1294/5—1321), Helsinki 1982, 16, 20—21, 22; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986², 176.

рила круг тема и на фреске око иконостаса, јер је учила њихову повезаност.⁷⁸ Остале фреске из Нагоричина проучаване су у последње време углавном у оквиру ширих расправа о иконографији појединих циклуса у византијској уметности: Ж. Лафонтен-Дозон је писала и о Богородичином циклусу из нагоричког протезиса,⁷⁹ Н. Патерсон-Шевченко о циклусу св. Николе,⁸⁰ а Т. Марк-Вајнер о циклусу св. Ђорђа.⁸¹ После В. Петковића, Менолог је још једанпут, потпуније, описао П. Мијовић и темељно га анализирао.⁸² Најзад, два аутора писала су и о споменицима краља Милутина, па су том приликом разрешила и неко иконографске проблеме нагоричког сликарства: С. Кисас је најпотпуније објаснио иконографију св. Ђорђа Горга,⁸³ а Јб. Поповић се осврнула на иконографију пророка у централној куполи.⁸⁴

Занимљиво је, међутим, да ликовна страна нагоричких фресака, на коју су указивали први истраживачи још у XIX веку, није много заокупљала пажњу историчара уметности. Тек је неколико аутора, уместо уопштених оцена, помније истраживало стилска одређења и уметничка остварења Михаила и Евтихија у Нагоричину. Пре свих то је учинио С. Радојчић.⁸⁵ Пажљивом анализом композиције, простора и сликане архитектуре, затим поступка моделирације и начина на који се фигуре крећу сценом, он је закључио да су нагорички уметници унели у српско сликарство дух дворског, репрезентативног академизма. Тај закључак је В. Ј. Ђурић допунио и оценом да су јасност и прегледност — главне врлине Михаила и Евтихија — резултат њиховог богатог искуства и образовања у духу касновизантијског класицизма.⁸⁶ На који начин су ови сликари решавали неке ликовне проблеме — цртеж главе и лица, пејзаж, колористичке односе — испитивао је са великом пажњом П. Миљковић-Пепек,⁸⁷ у циљу откривања промена до којих је долазило током њиховог вишегодишњег рада у различитим споменицима, али и због жеље да докучи њихове индивидуалне одлике. Појединим аспектима нагоричких слика — сликаном архитектуром, цртежом и моделирањем људске фигуре — бавиле су се и А. Стојаковић и М. Сотириу,⁸⁸ али у склопу ширих разматрања одређених проблема српског сликарства или његовог односа према светогорској и солунској уметности. У међувремену, Нагоричино је ушло у све важније прегледе српске и византијске уметности, у којима се могу наћи основни подаци, али понекад и занимљива запажања о цркви Св. Ђорђа и о њеним фрескама.⁸⁹

ПРВОБИТНА ГРАЂЕВИНА

Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину представља својом архитектуром занимљив спој два хронолошки и уметнички различита градитељска схватања. Ми данас веома мало знамо о старијој цркви, због великих захвата којима је архитекта краља Милутина у XIV веку изменио њену структуру, прилагођавајући је својим замислима, а оне су произлазиле из другог стилског опредељења и изражавале се битно другачијим језиком. Тај необичан спој, конструктивно много успешније остварен него што је то у естетском смислу, збуђивао је у почетку чак и искусне истраживаче, све док се није исправно објаснило да се овде ради о два хронолошки различита слоја. Због тога ће детаљнија анализа једне и друге грађевине свакако олакшати одговоре на нека питања њиховог међусобног односа и приближити нас узорима, творачким замислима и способностима градитеља из двеју различитих епоха.

Тешко је данас, због темељите обнове у Милутиново време, замислити првобитан облик цркве. Пре но што се приступило њеној обнови, она је без сумње била у рушевинама, а сасвим другачији поступци у зидању и конструкцији веома много су изменили изглед те старије грађевине. Чак се ни њен план не може јасно сагледати, што је довело до спорења међу истраживачима око тога да ли је она имала базиликалан облик или не. Део који је протомајстор из 1313. године искористио да на њему надогради своју грађевину, има облик лако закошеног правоугаоника,¹ који споља на бочним странама, на једнаким размацима, има по четири јака пиластра, а на источној страни велику, споља и изнутра полукружну апсиду. Главни улаз налази се на западној, а други мањи на јужној страни цркве. На бочним странама била су по три наспрамна, али несиметрично распоређена мала правоугаона прозора,² а један једноделни лучно завршен налази се на апсиди. Унутрашњи подупирачи и елементи горње конструкције били су, изгледа, потпуно уклоњени и замењени новим, осим зида (или стубаца) између припрате и наоса. Иконостас се, можда, налазио на данашњем месту, неизмењеног облика; једино су у XIV веку бочне интерколумније испуњене двома фреско-иконама. Оваква основа, са многим несакупљеним првобитним елементима, делује поједностављено и сугерише облик једнобродне цркве, какав грађевина из XI века, како је несигурни извори датирају, вероватно није имала.

Црква је била озидаана фино клесаним квадерима љубичастог трахита, спојеним веома танким слојем малтера, па лице зида оставља утисак веома солидне и пажљиве градње. Тесаници су слагани у правилним хоризонталним редовима, неједнаке висине; они опасују читаво здање, са изузетком апсиде, па се чини да је она конструктивно засебно изведена. У нижим деловима су употребљени уочљиво већи комади обрађеног камена (и до 40×100×140 cm), док су у вишим зонама коришћени у принципу тањи тесаници, око 20—30 cm широки и понекад јако издужени. Искључива употреба камена³ своди се на беспрекорно хоризонтално слагање каменних тесаника, а од тога се одступало само око отвора — натпрозорници захватају делимично горње редове, као што и вертикално постављени допрозорници и довратници прекидају бескрајан ток хоризонталних линија каменних редова.

¹ Основу старије грађевине „у висини малих прозора“ објавио је најпре Ж. М. Татић, *Трагом велике прошлости* Београд 1929, сл. 78, али је Ђ. Бошковић у приказу књиге (Српски књижевни гласник, н. с. XXVIII/2, 1929, 128) указао да је ту објављена основа сувише „академска“, са свим линијама изведеним под правим углом; а много исправнију слику основе у његовој студији *Deux églises de Milutin: Staro Nagoričino et Gračanica, L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans, I*, Paris 1930, fig. 139.

² М. М. Васић (*Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину*, Мисао XXXI, 1929, 136) и П. Поповић (*Старо Нагоричино — Псача — Каленић*, Београд 1933, 16) погрешно сматрају да су ови отвори пробијени касније, почетком XIV века.

³ Само је на једном месту, не рачунајући неке очигледне интервенције из XIV века (на пример, конзоле на западном зиду), испод најисточнијег прозора на јужној фасади, постављена насатично једна опека између два камена блока, али није искључено да је и она ту накнадно убачена.

⁴ Ово истичемо и стога што је на надвратнику исклесан текст са годином 6821 (1312/13), па се може помислити да је он тада ту уметнут, као што то чини М. М. Васић, *Црква св. Ђорђа у Сшаром Нагоричину*, 125—131, посебно 130—131. Критику његовог мишљења доноси Ђ. Бошковић, *Извештај и крајке белешке са путовања*, Старица 6 (1931) 173, нап. 2.

⁵ На веома испраној фресци разазнаје се само глава светитеља, ореол и део копча (Н. Окуљев, *Грађа за историју српске уметности. Црква св. Ђорђа у Сшаром Нагоричину*, ГСНД, V (1929) 91). Био је обележен грчки: $\delta \theta \nu \sigma$ Γεώργιος [δ] Τρο[πά]φο[ρ]ος]. Такву слику над улазом верно је пренео и сликар на ктиторском моделу цркве, са једином разликом што је она тамо са српским натписом.

Оба улаза решена су крајње једноставно, посебно онај на јужној страни. Правоугаони отвор ($92 \times 188 \text{ cm}$) формирају два усправљена доста уска довратника која се ослањају на масивни праг. Њихову стабилност појачавају два шира дугачка тесаника у горњем делу које подухватају други камени блокови. На довратнике налаже камени архитрав, изведен у једном комаду, чија дужина мало прелази преко довратника на западној страни. На исти начин изведен је и главни улаз ($133 \times 222 \text{ cm}$), али он делује монументалније и нешто богатије својим димензијама, због профилисаних страна и полукружне нише изнад надвратника. На витке насатично постављене довратнике положена су два издужена камена блока из зида који их на тај начин учвршћују и дају им потребну конструктивну стабилност. На њих налаже тежак надвратник, чији су крајеви утопљени у зидну масу, што сведочи да портал није накнадно уметан, већ је зидан истовремено са слагањем осталог грађива,⁴ па је тек после тога био украшен плићим и дубљим жлебовима који теку по вертикалама унутрашњих страна довратника и надвратника. Профилација је углавном сведена на заобљене испупчене и издубљене „колонете“, а дубина реза подређена је површинској обради. Једини линеарни украс на цеonoј страни улаза изведен је као сасвим плитка линија која опточава портал око његовог отвора. Изнад надвратника налази се плитка ниша у којој је у XIV веку насликано попрсје св. Ђорђа, патрона цркве.⁵ Ово је једина зидана лучна конструкција сачувана на старијој грађевини Нагоричина. Иако је лук највећим делом покривен каснијим фреско-малтером, на местима где је малтер отпао може се добро уочити систем зидања: лук је изведен радијалним ређањем блокова од финије врсте трахита црвенкасте и бледољубичасте боје, повезаних сасвим танким малтерним спојницама. Пошто је у време додавања ексонартекса, можда у XVI веку, овај лук као и већи део западне фасаде био покривен фреско-малтером, он се не може данас саследати у целини; међутим, како је малтер на више места опао, уочава се да је он био српастог облика, што показују и мере на оним његовим малим откритим површинама: сасвим при дну (јужна страна) он је широк 21 cm, у дијагоналном делу ширина се повећава од 26 до 28 cm, а у врху је она без сумње била највећа.

Занимљив клесарски рад на првобитној цркви јесте и апсидални прозор. Изведен је као једноделни отвор, лучно завршен, на странама које се степеничasto увлаче према унутра. На спољној страни прозор се завршава у равни зида. Како је профилација извршена према унутрашњости, дакле према отвору, добија се утисак да су у један једноделни лучно завршен отвор смештена још три мања, истог облика само смањених димензија. Утолико пре што је то степеничasto увлачење доследно изведено и у основи прозора, и на допрозорницама и у луку. За прозор су употребљена три камена блока, исте структуре, поређана по вертикали. Иако клесан а не зидан, лучни део и овде има назначен српаст облик. Овај у мотиву једноставан клесарски рад, услед издужености и збијених профилисаних линија, поседује елеганцију, изражену строгим геометријским линијама и суздржаним облицима.

Клесарска прецизност у обради великих каменних блокова дошла је до најбољег израза на апсиди. Повремено груби трагови дјела који се запажају на бочним зидовима нестали су на апсиди, где су тврди тесаници глатко обрађени, па изгледају као полирани. Овде су коришћени уски и веома дугачки камени комади, савршено прилагођени кривини апсиде. Међутим, између хоризонталних редова тесаника на апсиди и оних на зидовима није остварена чврста веза — назубљеним квадерима апсида се „увлачи“ у зид, па је граница између њих видљива и оштра. А пошто се ни редови са апсиде не поклапају са онима на зидовима око њих, она изгледа као прилепљена за источни зид цркве и конструктивно независна од њега.

Уз бочне зидове налазили су се моћни пиластри, својим обимом (100 × 70 cm) налик на контрафоре. Било их је по четири са сваке стране, крајњи у равни западне и источне фасаде и још по два у средини, на правилном растојању (469 cm) један од другог. Сачуван је, скоро потпуно, онај у северозападном углу (до висине од 410 cm), у приличној мери и југозападни, док су од других остали само делови при тлу и поједини блокови у вишим зонама. Зидани су истовремено са зидовима цркве са којима су конструктивно јединствени,⁶ па се и ширина њихових редова од тесаника приближно поклапа. А зидани су наизменичним укрштањем каменних блокова, па тако сваки други ред чине тесаници који дубоко улазе у зид, у шта се лако уверавамо по боље сачуваним пиластрима и остацима источног пара, од кога је, у виду зубава, остао сваки други ред блокова. По томе се може судити да су пиластри чврсто и нераскидиво били везани за зидове.⁷ На висини од 165 cm пиластри су имали један корниш, који је десетак сантиметара испадао из равни пиластра, а био је украшен, како показују они у западним угловима, једноставном урезаном линијом.

Судећи по оваквом начину зидања и чврстој утканости сваког дела у целину, старија црква у Нагоричину била је замишљена и изведена као компактна маса, чему су нарочито доприносили глатки зидови и правилно слагани добро клесани камени тесаници.⁸ Премда не знамо како је та црква изгледала у вишим зонама, по овим остацима је сигурно да је њеним највећим делом доминирала маса обликована у виду квадера, из кога су у простор испадали само полукружна апсида на источној и обимни пиластри на бочним странама. Не знамо да ли су горњи делови, са својим, можда, разуђеним елементима уносили више лакоће. Основна маса сачуваног дела грађевине доста је тешка и збијена, па је она вероватно и првобитно остављала утисак монументалног и стаменог здања.

Висока и пространа зидна платна равномерно су издељена по хоризонталним правилним редовима тесаника у непрекинутим низовима. Равнотежа оваквој тежњи ка приземности успостављена је била масивним пиластрима који су сигурно веома уочљиво делили фасаде на правоугаоне сегменте,⁹ а њихове бачене сенке разбијале су монотонију зидних површина. Зато претпостављамо да су бочне фасаде биле занимљивије решене, док је на источној страни цркве доминирала велика полукружна апсида. Тамо где је могла да се појави пластика, пре свега око отвора, што би унело више динамике у композицију грађевине, она је изостала. Отвори су оживљени само профилисањем према унутрашњости, тако да ниједан елемент, било скулпторалне или архитектонске пластике, не ремети чврсте правоугаоне површине и не прекида мирне линије.

Такав кубични начин решавања масе и поједностављено организовање композиције здања истакли су у први план површине као важан елемент у обликовању, док су отвори својим облицима и величином неминуовно добили другостепени значај. Осим апсидалног прозора сви остали отвори имају равне архитраве, па се тако још више истиче принцип правоугаоника примењен на грађевину. Прозори су веома мали и уски, па имају споредан значај у осветљавању ентеријера; претпостављамо да су отвори у вишим, несачуваним, деловима старије грађевине били много већи и да су они обезбеђивали главни проток светлости. Преостали прозори распоређени су на истој висини, на правилном и добро одмереном растојању између пиластара. Изузетак је учињен само на средишњем делу јужног зида, где је из осе сегмента зида омеђеног пиластрима прозор померен мало удесно, сигурно због постојања улаза на овом месту. Ни улаз се, међутим, не налази у оси, већ је и он постављен више улево, тако да је симетрија у распоређивању отвора замењена равнотежом. Иако има своје визуелно оправдање, то померање је пре, чини нам се, изведено из статичких разлога, да се не би у истој линији, на малом растојању један од другог, нашла два отвора: јужни

⁶ Ж. М. Татић, *Трајом велике прошлости*, 102—103, сл. 79, 81 (са замењеним легендама), 80.

⁷ Због овакве конструктивне компактности зидова и пиластара и описаног укрштеног зидања у редовима сложеним од правилно истесаних каменних блокова, треба сумњати у веродостојност њихових остатака у вишим деловима. На тим местима налази се данас 1) ситно, необрађено камење, 2) осим трахита овде има и других врста камена, чак и опека, 3) овакав материјал није само на месту некадашњих пиластара, него се неправилно шири и на појединим местима, што је најочљивије изнад југозападних пиластара. Објашњење би могло бити следеће: у непознато време дошло је до рушења бочних конструкција уз цркву, конструкција које су биле везане за пиластре, па је то рушење повукло за собом и пиластре са блоковима који су улазили у зид. Касније су та места закрпљена необрађеним камењем и опекама.

⁸ Ту компактност и чврстину доњих делова цркве у Старом Нагоричину уочавали су и истраживачи чак и они истраживачи који нису знали да се овде ради о различитим хронолошки доста удаљеним слојевима (G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 101).

⁹ Колико је начело рада са правоугаоним елементима било важно за градитеље старије цркве в. G. Millet, *L'ancien art serbe*, 101.

У фреску је први запазио и исправно је везао за старију грађевину Ђ. Бошковић, *Архитекциони извештаји*, ГСНД XI (5) 1932 219, сл. 6.

На овом степеништу се нарочито пажљиво задржао Ђ. Бошковић, описао га, идеално реконструисао и објавио, јер је његово место и садашње стање поуздано сведочанство да је црква била президијана и да је тала у значајној мери изменен старији објекат; у: *G. Bošković, Deux églises*, 196—197, fig. 135; Исти, *Извештај и крајке белешке са иштовања*, 173, сл. 53—54. За овај испад у облику балкона старији истраживачи су сматрали да је то гроб бугарског цара Михала Шишмана, Ј. Хадн Василевић, *Наполичке цркве*, п. о. из Гласника православне цркве, Београд 1901, 11; П. Ј. Поповић, *Прилози за савремену историју српске цркве*, *Архитектура*, Старица 1 (1922, објављено 1923) 106; Ж. М. Татић, *Трагом белешке прошлости*, 104; И. Ивановић, *Болгарски савременици из Македоније*, *Софија* 1931², 132—134.

Н. Л. Окуњев је први истакао да ови стубови не припадају XIV веку: *Некоторые черты восточных влияний в средневековом искусстве южных славян*, *Сборник в честь на Василь Н. Златарски*, *Софија* 1925, 248; Исти, *Грађа за историју*, 92. О њима в. још П. Ј. Поповић, *Прилози за савремену историју српске цркве*, *Архитектура*, 105; *G. Bošković, Deux églises*, 204, fig. 144; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1933, сл. 247. Нема сумње, међутим, да капител јужног стуба сигурно припада обнови из 1312/13, јер се исти чаква капители (али са флоралним украсима), истог облика и са истим волутама налазе на колонетама бифора у Богородици Љевишкој, уп. С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1965, сл. 43—44.

Ђ. Бошковић, који је детаљније и дуже од других истраживача испитивао архитектуру Старог Нагоричина, помишљао је, најпре, да је иконостас из XIV века, обновљен у XVII (*Deux églises*, 206, fig. 144), али је касније променио своје мишљење, па је закључио да је „камени иконостас не из Милутиново доба, већ из времена старије цркве, а да су накнадно, у 14 веку преко зазиданих отвора израђене фреске“ (*Архитекциони извештаји*, 219). Најраније снимке иконостаса доноси Н. П. Кондаков, *Македонија — археолошко-египтолошко путовање*, Санктпетербург 1909, сл. 135 и П. Поповић — В. Р. Петковић, *Савремени Нагоричино — Псача — Каленић*, т. XXIX/2, а његову реконструкцију А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура*, сл. 8.

улаз и прозор изнад њега. Да би, међутим, одговарајући прозор на северном зиду био симетричан овоме на јужном, он је такође померен улево и тако изведен из осе средишњег простора, иако тамо нема бочног улаза.

О унутрашњости првобитне цркве у Старом Нагоричину данас се мало шта може са сигурношћу рећи, јер је без сумње обновитељ цркве у XIV веку овде извршио највеће промене. Не знамо данас да ли је она и у којој мери била оптерећена стубовима и ступцима, преградним зидовима или другим додацима. Оно што не подлеже сумњи јесте да су њени зидна платна била равна, подесна да приме слике у фреско-техници. Један делић фреске, сачуван у оклу северног зида,¹⁰ сасвим различит од сликарства Милутиновог доба, потврђује да је црква изнутра била осликана, а приказује део људске фигуре обучене у кратак хитон зелене боје. Тај једини мали преостали фрагмент зидног сликарства не дозвољава нам, наравно, да данас разазнамо ни обим, ни садржај, па ни карактер сликарства старије цркве у Нагоричину. Из равни западног зида испадао је део каменог степеништа и конзола која га је носила. Оно се налази у југозападном углу нартекса, углавном у западном зиду и само мало, јединим полукружним усеком залази и у јужни зид. Заовјито степениште почињало је некада вероватно од пода цркве, али је 1312/13. тај његов део зазидан, на висини од 205 cm од тла његова кривина је излазила из равни зида, придржавана поменутом конзолом и поново улазила у зид, да би се степениште изненада прекинуло једном масивном каменом плочом на висини од 483 cm. Елиминисање почетка степеништа и његово затварање у доњем делу опекама и горе каменом изведени су без сумње у обнови цркве почетком XIV века, када је оно постало непотребно. Првобитно, оно је вероватно водило до неке галерије или трибине. У Милутиновој обнови цркве задржан је само испад степеништа на конзоли, решен у облику каменог балкона из кога води степениште навише у југозападни угао до поменутог висине.¹¹ Непознато је да ли су се у старијој цркви налазили ступци и какав је њихов распоред био; стубови од кречњака који се данас налазе у припрати неједнаких су димензија и облика, нарочито капитела и постамената. Онај на јужној страни је са римском базом, док је на северном база урађена по угледу на њу. Такође, капител на јужном стубу је са сасвим плитко извученим волутама, док је северни без њих.¹²

Једини остатак каменог намештаја старије цркве, како је тачно установљено,¹³ јесте иконостас, у знатној мери преправљен у XIV веку. Првобитни су камени стубићи и греда положена изнад њих, као и гредице које су одвајале парапетне плоче од икона. Нејасно је да ли се иконостас одувек налазио на данашњем месту, да ли је био ове ширине и да ли је имао још неке делове. Његови усправни стубићи, између којих су се налазиле царске двери, састоје се из два дела: горњи чине капители, састављени од троделне плинте, средишњег дела у облику изврнуте засечене пирамиде на чијим су странама стилизовани кривови (северни) и једноставно лишће (јужни), испод којих је истакнут ехинус на шестоугаоном стаблу; доњи су, мало изнад парапета, обрађени као нешто шире четвороугле гредице. Хоризонтална греда састављена је такође из два дела, која се спајају тачно на средини, а профилисани су веома слично западном порталу. Исту профилацију имале су, изгледа, и камене греде које су одвајале парапете од икона. Првобитни иконостас је свакако имао камене парапетне плоче и отворе са тканинама изнад њих; у XIV веку, међутим, парпети су или замењени зидом или само омаљтерисани и на њима је насликана тканина која имитира раскошну подеу, а у интерколумније стубова убачени су зидици и на њима насликани допојасни ликови св. Ђорђа и Богородице са Христом, испод сликаних лукова ослоњених на испупчене капители.

Премда је од ове старије грађевине сачувано доста остатака — у првом реду спољни зидови до висине од преко пет метара, доњи део

апсиде, улази, прозори, иконостас и јаки пиластри на фасади — врло је тешко рећи какав је облик црква имала првобитно, како је изгледала њена унутрашњост и њени горњи делови. Досад се најчешће помишљало на базиликално решење, са куполом или без ње,¹⁴ али су се без сигурних података тешко могли замислити, а камолу ваљано реконструисати њени облици. Археолошка ископавања у цркви нису пружила одговор на питање о изгледу старије цркве, већ су га, може се рећи, учинила још неизвеснијим. Читав систем полујужних и попречних темеља, на које належу ступци који држе конструкцију сводова из XIV века, али и један трансверзални испод куполе, који се не може објаснити никаквом конструктивном логиком, мало доприносе расветљавању питања старије грађевине.¹⁵ Ови темељи и други остаци биће, изгледа, са неког још старијег објекта, чије су темеље делимично користили и градитељи из XI и из XIV века. Зато треба бити веома обазрив када се говори о могућем базиликалном решењу старије цркве у Нагоричину, а посебно и зато што су унутрашње преграде и подупирачи који данас постоје у цркви вероватно из XIV века. Још је Окуњев, наиме, уочио да распоред стубаца, осим најзападнијег пара, не одговара пиластрима на фасади, што значи да не одговара првобитној слици подупирача цркве из XI века,¹⁶ а С. Ненадовић је ту претпоставку поткрепио низом аналогја које постоје у димензијама и распореду стубаца између Старог Нагоричина и Богородице Љевишке у Призрену, два споменика која су обновљана почетком XIV века, од стране вероватно исте градитељске групе.¹⁷ Стари иконостас, чији су камени делови поуздано из XI века, имао је вероватно исту ширину као и данас, што значи да је стајао између стубаца чији је размак био сличан данашњем, утолико пре што тај размак прати ширину првобитне апсиде. Кад се има на уму и да зид између припрате и наоса тачно одговара пиластрима на фасади, не треба одбацити могућност да се он ту и првобитно налазио, можда у виду стубаца. То би наговештавало могућност неке поделе ентеријера на бродове. О вишим деловима грађевине не може се, међутим, ништа дређеније рећи. Оно што је несумњиво, то је да су се у тим деловима налазили главни отвори за светлост, можда решени у облику бифора као што је она на западном зиду, која је бар делимично са старије цркве.¹⁸ Изнад западног дела цркве налазила се нека просторија или галерија до које се стизало кружним степеништем. Најзад, у старијој литератури редовно се постављало и питање бочних отворених тремова са аркадама, који се виде на слици модела цркве који краљ Милутин држи у рукама — да ли су оне постојале и на старијој цркви.¹⁹ Иако археолошких трагова њиховог постојања нема, можда услед честих прекопавања терена око цркве, како претпоставља С. Ненадовић (зид који је пронађен на 3,00 m од цркве вероватно је из турског периода), на њих би указивали јаки пиластри уз бочне фасаде, који су могли да служе као подупирачи некој конструкцији, па је природно помишљати да су то били лукови портика. Против њиховог постојања, пак, говорили би опет ти исти пиластри уз фасаде: ако су они били виши, а не са висином до које су данас сачувани, они би имали неку другу улогу.²⁰

На тај начин, и поред значајних остатака старије цркве као и напора који су уложени у њено испитивање, остајемо готово сасвим немоћни у сагледавању њеног првобитног изгледа. У границама претпоставки кретала су се и разматрања о карактеру и пореклу њене архитектуре. Глатки камени зидови фасада, рашчлањени само по вертикали јаким пиластрима као и равно завршени прозори одударали су, у великој мери, од архитектонског наслеђа на овом делу Балканског полуострва, па су им узорни тражени далеко на истоку, у пределима Кавказа, па чак и даље. Први који је изнео хипотезу о јерменско-грузијском пореклу нагоричке цркве био је Н. Љ. Окуњев, који је својим ауторитетом доброд познаваоца уметности између Црног и Каспијског мора определио, за неколико деценија, размишљања о старијој цркви у Нагоричину.

¹⁴ Уп. Ж. М. Татћ, *Трагом велике прошлости*, 102; Ђ. Бошковић, у СКГ, п. с. XXVIII/2 (1929) 128; Исти, *Deux églises*, 202; Н. Мавродинов, *Еднокорабна и крстобидна црква ио бјеларскиј земји до краја на XIV в.*, София 1931, 88; Исти, *Археолоични и художествені исторички изследванія из Македоніа*, Македонски преглед, XIII/4 (1943) 103—108; П. Поповић — В. Р. Петковић, *Сјано Нагоричино*, 2; В. Кораћ, *Између Византије и Запада. Одабране студије о архиепископији*, Београд 1987, 71.

¹⁵ Ђ. Бошковић, *Архитектонски извештаји*, 215, 218, сл. 6—7. Резултате ових налаза у вези са питањем реконструкције старије цркве и њеног односа према грађевини из времена краља Милутина нарочито пажљиво је изучио С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 171—177.

¹⁶ Н. Окуњев, *Грађа за историју*, 92.

¹⁷ С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 175—176.

¹⁸ Камени допрозорници почијају, као и колонета бифоре, на профилсаном стилобату, а колонета је обрађена као сноп од осам стубића у средини ушлених у чвор; капител је састављен од плочнице, два торуса и једног издуженог трохилуса. Бифору је најтачније описао и везао је хронолошки за старију грађевину професор Ђ. Бошковић (СКГ, н. с. XXVIII/2, 1929, 128).

¹⁹ Дилема се различито решавала, зависно од претпостављеног изгледа првобитних фасада, археолошких налаза око цркве и других чињеница: Пера Поповић и Владимир Петковић (*Сјано Нагоричино*, 2) уопште не сумњају да је и стара црква имала аркаде, које су биле задржане и на обновљеној цркви из Милутиновог доба; Ђурђе Бошковић је такође веровао у њихово постојање и на старијој цркви, једино се колебао у погледу њиховог могућег изгледа (*Deux églises*, 197, fig. 137), али ископавања са јужне стране цркве, која је обавио 1930, нагнала су га да одбаци ту своју претпоставку (*Извештаји и крајке белешке са ископавања*, 174—176); Николај Љ. Окуњев је сматрао да су ови тремови млађи чак и од Милутинове грађевине (*Грађа за историју*, 90—91), док је Слободан Ненадовић био уверен да су портици са аркадама постојали и на старијој цркви (*Богородица Љевишка*, 174—175).

²⁰ Како то претпоставља Н. Мавродинов, *Археолоични и художествені исторички изследванія*, 102.

21 Н. Л. Окунев, *Некоторые черты восточных влияний*, 239—240, 247—248; Исти, *Граба за исцорију* 92; Ж. М. Татић, *Графом велике прошлости*, 102, 103; G. Bošković, *Deux églises*, 197, 202, 204.

22 Ђ. Бошковић, *Избешај и крајке белешке*, 174.

23 Водећи заступник ове тезе, Н. Ј. Окунев, навео је низ паралела у јерменско-грузијској архитектури XI—XII века, *Некоторые черты восточных влияний*, 240, нап. 1.

24 Овим аналогјама Ђ. Бошковић (*Deux églises*, 204) додаје и изглед прозора на западној страни који се профилом капитета своје колонете поклапа са сличним у јерменским црквама.

25 J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenien und Europa*, Wien 1918, I, Abb. 371, 372, II, Abb. 564, 567, 605, уп. и низ других примера које наводи Н. Л. Окунев, *Некоторые черты восточных влияний*, 240, нап. 1.

26 Најбољи пример потиче из VIII века, на Горњој цркви у Олзуну — та базилика са куполом опасана је са бочних и са западне стране ниским тремом са аркадама, а стубови трема повезани су лупцима са пиластрима уз зидове цркве, J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenien und Europa*, I, 174—176, Abb. 204, 207—208.

27 Од позивања на сличне портике у Јерменији (*Deux églises*, 197, п. 2, 202) одустао је касније и сам Ђ. Бошковић (*Избешај и крајке белешке са путовања*, 174—176), као што је то напред речено.

28 М. М. Васић, *Црква св. Ђорђа у Сшаром Нагоричину*, 134—136.

29 М. М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 70.

30 С. Fisković, *Dubrovački i primorski graditelji XIII—XVI stoljeća u Srbiji, Bosni i Hercegovini*, Peristil 5 (1962) 36—44; В. Ј. Ђурић, *Дубровачки грађитељи у Србији средњега века*, ЗЛУ 3 (1967) 87—103.

31 О цркви је писано само у албанској историографији и то узгредно, у конзерваторским извештајима и у ширим прегледима средњовековне архитектуре: Н. Spahiu — D. Komata, *Shurdhah (Sarda) — la cité albanaise médiévale fortifiée (fouilles 1967—1970)*, Iliria III (1975) 295, fig. 26; Gj. Karaiskaj, *Të dhëna mbi arkitekturën dhe punimet e konservimit në kalanë e Shurdhahut (Sarda)*, Monumentet 10 (1975), 139—140, 144, Fig. 14, 17—18; A. Meksi, *Kishat e Shqipërisë së mesime e të veritë (vijm)*, Monumentet I (1984) 110, tab. V. Карайскај и Мекси датирају цркву у XI—XII век.

Изгледа, независно од њега, истих година је и Ж. Татић помишљао на Јерменију, па чак и Сирију, а Ђ. Бошковић је проширио аналогје које наводи Окунев, уверењем да старија црква конструкцијом зидова и прозора показује чисто јерменско порекло, као што се оно осећа и у плану цркве са бочним отвореним портицима.²¹ Међутим, после даљих истраживања у цркви, Бошковић је постао много опрезнији.²² Главни ослоњци за доказивање источњачког, тачније јерменско-грузијског порекла старије цркве у Нагоричину јесу камене фасаде и равно завршени прозори,²³ као и базиликално решење цркве и бочни отворени тремови.²⁴ Камене фасаде са равно исклесаним и брижљиво сложеним тесаницима морале су неодољиво да подсете младог Окуњева на кавкаске цркве које је непосредно пре 1920. обишао, снимао, неке и археолошки испитивао. Читав низ јерменских цркава има овако обрађене фасаде, као што се оне срећу и у Грузији и у Сирији, али и у европској уметности — од Пиринејског полуострва, преко француских јужних покрајина до обала Јадранског мора. Уски правоугаони прозори веома су чести у јерменској архитектури, али њиховим поређењем са онима у Старом Нагоричину уочава се једна важна разлика — сви ти прозори на јерменским црквама имају стилизоване релефне аркаде изнад или су, што је још чешће, украшени са свих страна финим плитким релефом,²⁵ док су прозори у Нагоричину сасвим мали, једноставни, без икаквих украса. Поређење основе и структуре простора нагоричке цркве са примерима из кавкаске уметности не може се утврдити, јер је, видели смо горе, врло неизванстан изглед старије цркве у Нагоричину, а њена унутрашност је скоро потпуно измењена у XIV веку. Инсистирање на бочним отвореним тремовима, какви доиста постоје у јерменској архитектури,²⁶ али којих има и у византијској уметности (cf. infra), постаје сувишно пред врло вероватном могућношћу да су ови бочни додаци у Нагоричину настали тек у преградњама извршеним у доба краља Милутина (1312/13).²⁷

Упоредо са овом „источњачком“ хипотезом појавила се и једна друга, која је изложена у склопу погрешне тезе М. М. Васића о једновремености нагоричке цркве, па је остала незапажена и некоментарисана у каснијој литератури.²⁸ Он је на цркви запазио утицај романичке уметности, а мало раније се врло одређено изјаснио и да су скулптуру у Старом Нагоричину извели мајстори са Приморја.²⁹ Да ли се та романичка компонента на старијој грађевини, наслућена али не и образложена, може бранити и поткрепити неким бољим аналогјама? Прва тешкоћа лежи у томе што је од саме цркве у Нагоричину остало мало архитектонских елемената, довољних да нас упуте недвосмислено закључивању. Правоугаоник са једном полукружном апсидом, пробијен једноставним прозорским отворима и улазима, уз нешто каменог намештаја — то је све што је од ње преостало, па се у њеном објашњавању доста слободно може ићи и на Исток и на Запад. Искључива употреба камена, лепо отесаног и сложеног у правилне редове, води нас, међутим, најпре према Јадранском мору, на чијим су обалама столећима деловале бројне класарске радионице, које су своја дела изводиле и дубоко у залеђу Балканског полуострва.³⁰ На могуће романичко порекло нагоричког градитеља упућује и појава српског лука над западним улазом, што је појава добро позната апулијској архитектури, под чијим је утицајем и доспела у архитектуру Балкана. У прилог овој хипотези ишао би и изглед прозора на апсиди, који најбоље паралеле има на обрушеној Цркви VI у Сарди код Скадра, на којој су сачувана два веома слична прозора са профилацијом која не излази из равни зида.³¹ Ову сличност истичемо и зато што још један класарски рад из Нагоричина — иконостас — најближе паралеле има на овом делу источнојадранске обале. Плитко-релефни украси капитета стубића које чине издужени листови и стилизован крин од три латице између њих, припадају типичном романичком провинцијском украсу, који је продирао и у споменике Византије на

њеној периферији. Нагоричким капителима највише личе они из Богородичине цркве у Аполонији,³² посебно капител северозападног стуба у наосу католикона.³³

У прихватању хипотезе о романичком карактеру старије нагоричке цркве ваља ипак бити врло обазрив, јер је преостало мало сигурних трагова који би нас без двоумљења водили на Запад. С друге стране, ако цариградска, као и највећи део византијске архитектуре, није никада прихватила камен као искључиви грађевински материјал, већ је радије користила опеку, најчешће у комбинацији са каменом, то се не може рећи и за неке периферне области, где је употребљаван само лепо клесан камен на фасадама, на пример у Русији и Трапезунту, где, међутим, није искључена веза са романичком, односно кавкаском уметношћу. На Балканском полуострву такође наилазимо на цркве из IX—XII века које су слично зидане као Нагоричино, у Беотији (Скрипу, 873—874),³⁴ Атини (Горгоепикос, XII век)³⁵ и многе друге у Грчкој,³⁶ у Албанији (Аполонија, XI—XII век)³⁷ и Бугарској (Лева Река код Земена, XI век).³⁸ То наговештава постојање једне групе споменика локалног обележја у централном и јужном делу Балканског полуострва, а колики је удео романичке архитектуре у њеном формирању показале будућа систематска истраживања.

Почетак XIV века затекао је цркву у Старом Нагоричину у рушевинама; градитељи краља Милутина који су приступили њеној обнови полазили су од битно другачијих стилских, просторних и конструктивних замисли. Од старе грађевине остављено је недируто само оно што је могло да се прилагоди и уклопи у нову концепцију цркве, а све остало је заувек нестало.

³² О капителима у овој цркви в. Н. — Н. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, 76—85, уп. и њихове аналогije, 82—83, посебно Taf. XX/91, 92, 99.

³³ Исто, Taf. XII/31.

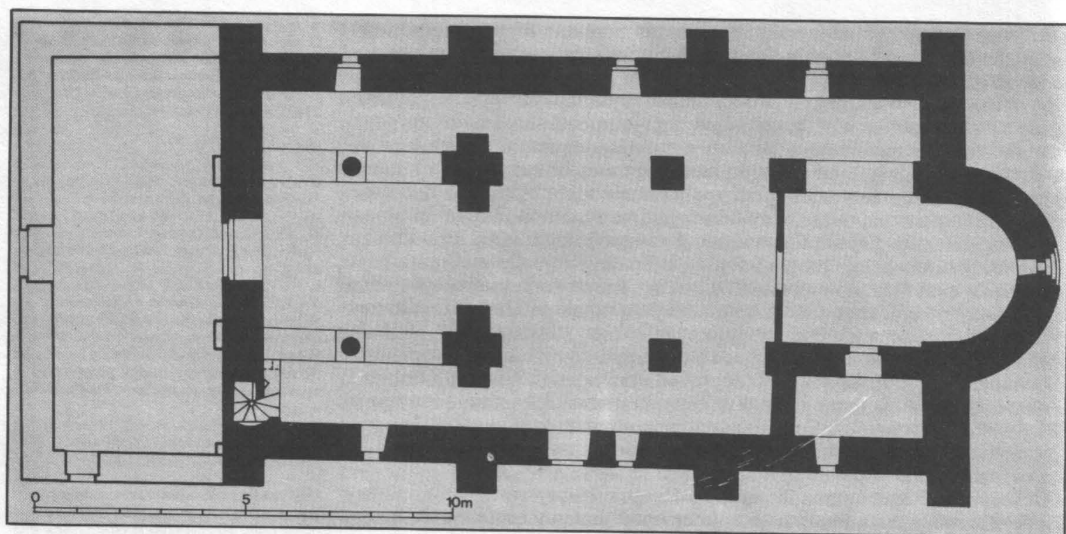
³⁴ *Ο ναός της Παναγίας της Σκριπών Βοιωτίας*, Αθήνα 1983, εικ. 5—6.

³⁵ Ν. Γκιολές, *Βυζαντινή ναοδομία (600—1204)*, Αθήνα 1987, 145—146, πίν. 43.

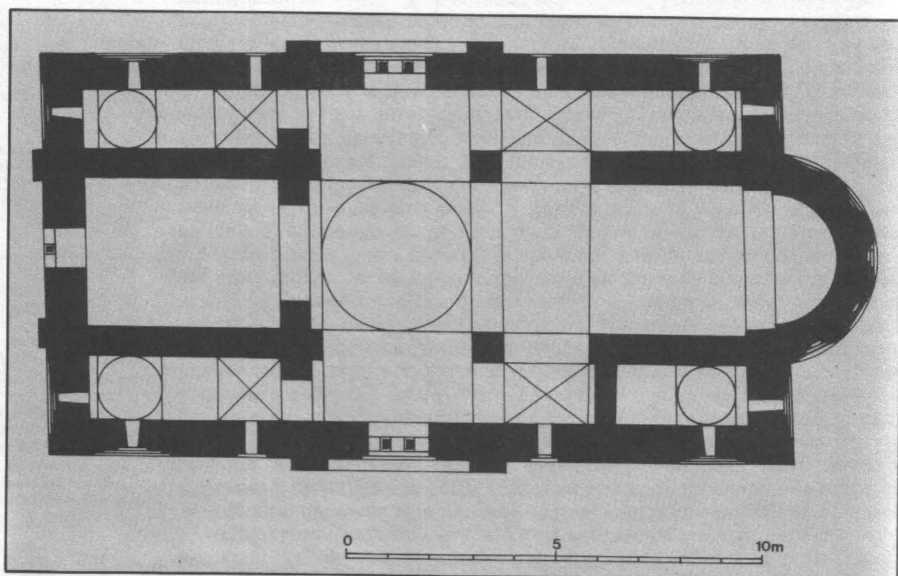
³⁶ Уп. Ch. Bouras, *Church Architecture in Greece around the Year 1200*, Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 275—277, Fig. 6, 8—10 (аутор не искључује утицај романичке архитектуре на овакве споменике из XII века).

³⁷ Н. — Н. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Taf. II—III.

³⁸ Ова црква у рушевинама није, колико ми је познато, истражена нити објављена. Делимично је обновљена у XVII веку, а сачувани део источног зида првобитне цркве исеобично је слично зидан као старија црква у Старом Нагоричину.



Цртеж 7. Основа цркве у висини улаза



Цртеж 8. Основа цркве у висини горњих прозора

АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ ИЗ XIV ВЕКА

Архитекта краља Милутина учи-
нио је неколико веома важних измена да би дошао до петокупног
решења цркве. Те промене захватиле су у великој мери унутрашњост
првобитног здања, а мање зидове; горњи делови цркве били су, наиме,
порушени, па су изнова саграђени сводови, луци и, наравно, куполе. Од
старе грађевине задржани су обимни зидови, на које се ослањају горње
конструкције из 1312/13. године, с тим што је тада президано и неколико
последњих редова каменних блокова, што се суди по дебљим малтерним
спојницама.¹ У нижим зонама скоро ништа није мењано, осим на
западном зиду, где су убачене конзоле, са ниским зидићима изнад њих,
чија сврха није јасна. Да је президивање у трахиту било извршено у
највишим деловима зидова старе грађевине, сасвим је очигледно на
бочним фасадама, на местима где су постављене конзоле изнад којих су
зидани пиластри, носачи архиволти око трифора. У висини конзола,
наиме, а и између њих, запажају се нови материјали и начин зидања
карактеристичан за нову фазу грађења: мањи камени блокови од трахи-
та, кречњака и сиге као и опеке, са дебелим спојницама малтера.

¹ Данас то не може да буде поуздан
показатељ, јер су приликом
конзерваторских радова, извођених у
неколико махова, на спојницама вршене
значајне интервенције. Међутим, на
старим фотографијама Н. П. Кондакова
(*Македонија*, сл. 132) и Г. Мијеа (*L'école
grecque*, fig. 134) лако се уочава разлика
у грађњи: три последња реда каменних
блокова изнад нивоа рупа на правилним
одстојањима до основе прозора
изведена су са малтером јасно беле боје,
што би сведочило о нивоу обнове у XIV
веку.

Осноба

Обим и облик старије грађевине непосредно су утицали на основу цркве
која је овде подигнута почетком XIV века. Градитељ је морао да се
прилагођава затеченом стању, па се зато његова концепција не сагледа-
ва одмах и јасно. Пошто је структура цркве била понекад погрешно
тумачена, овде ћемо наше разматрање архитектуре цркве започети од
основе, која ће помоћи да разумемо тешкоће градитеља и начин на који
их је он решавао. Због постојања незанемарљивог старијег омотача,
можда и неких носача у унутрашњости, црква има две „основе“ — у
нивоу врата и нивоу горњих прозора, па ћемо овде узимати у обзир и
елементе горње конструкције, тј. те „друге основе“, уколико они бит-
није учествују у стварању слике хоризонталног пресека цркве и њених
делова.

Благо деформисани правоугаоник основе нагоричке цркве има на
најисточнијем делу олтарски простор, са полукружном апсидом, проте-
зисом и ђакониконом, у средини је наос, а у западном делу припрата;
дуж јужне бочне стране (вероватно и уз северну фасаду) налазио се
отворени портик. У позније време на западној страни цркве додат је
ексонартекс, сада највећим делом срушен.

Олтарски простор је уздужним зидовима издељен на три дела, што се,
због постојања великог лучног отвора између централног дела и проте-
зиса у приземној зони, јасно запажа тек у зони горњих прозора. Цен-
трални део олтара има исту ширину као простор под главном куполом.
Од наоса је одељен каменом иконостасном преградом, високом 292 см.
Она је троделна, састављена од два стубића, квадратна у доњем, а
осмоугаона у горњем делу, завршена капителима са плиткорелефном
биљном декорацијом. Преко стубића положена је камена греда, такође

О иконостасу в. напред, у претходном поглављу, 38. Интерколумније иконостаса зазидане су највероватније у XIV веку, јер се фреско-иконе на њему укључују својим стилом у зидну декорацију цркве из 1316—1318. године.

Већина истраживача ове просторе сматра за протезис и ђаконикон иако они немају апсидалне нише. Недостатак ових ниша на источном зиду без сумње је последица коришћења зидова старије грађевине где таквих удубљења није било. Да су у простору на северној страни вршени литургијски обреди, доказ је фреска Агнеца на часној грпези са анђелима-ђаконима околу, а прилазе му у уобичајеној иконографској схеми свети архијереји насликани на северном зиду. Таква иконографска појединост недостаје у ђаконикону, што, судећи по другим примерима из византијске уметности, није необично. С друге стране, ови анекси су функционисали и као параклиси, јер су у њима насликани циклуси Богородице (у северном) и св. Николе (у јужном), па би Богородица, односно св. Никола били њихови патрони.

Ојачавање лукова дрвеним затегама било је, иначе, редовно примесљивано у Нагоричину; штавише, код оних великог распона коришћене су и греде у два нивоа.

Ђаконикон је, врло вероватно, служио и као ризница, јер је био затворен према наосу, а једини улаз, који се затварао, налазио се у олтару. У њему је сигурно био и неки намештај уобичајен за ризнице (полије, сандуци и др.), јер у најнижем делу западног зида и јужног и северног око њега, у зони сокла, фреске никад нису ни биле изведене. Да је ова просторија имала првенствено другу намену, а не ону везану за богослужбени ритуал, потврђује одсуство литургијских тема карактеристичних за сликарство апсида, односно источног дела цркава и параклиса.

украшена плитким жлебовима, чији су крајеви узидани у бочне зидове централног олтарског дела. Бочни отвори на иконостасу зазидани су, па су стране према наосу осликане допојасним ликовима св. Ђорђа на северној и Богородице са Христом на јужној страни, а испод њих насликана је декоративна тканина, са представом крстова у круговима, имитација подее у фреско-техници, док су на полеђини ових икона изведени расцветали крстови са Христовим монограмима.² Средишњи травеј овог дела олтарског простора налази се између иконостаса и апсида и има скоро квадратни облик, по димензијама изостанет квадрат у који је уписана кружница главне куполе, а покривен је полуобличастим сводом. Овај део олтара повезан је са протезисом на северној страни великим лучним отвором, којим је зидно платно сведено на стубац на западној страни, док се на источној лук ослања на камену конзолу у источном зиду. Олтарски травеј дели од ђаконикона зид, са једноставним правоугаоно завршеним пролазом, а изнад надвратника налази се сасвим плитка полукружна ниша. На средишњи простор олтара надовезује се апсида, која се у односу на његову ширину незнатно сужава (13 cm на северној и 6 cm на јужној страни); њена дубина је 235 cm. Апсида је полукружна изнутра и споља до висине сачуване старије грађевине (око пет метара), а у новој фази грађње, с почетка XIV века, добила је петострани изглед. Због угаоног завршетка горњег дела апсида смањила се њена ширина, па је вишак простора решен у облику лука који се појављује на саставу две градитељске фазе; он је у доњем делу мало закривљен, јер прати кривину апсида. Висином свог темена лук чини прелаз од високог свода над олтарским травејем и нижег темена апсида.

Са обе стране централног дела олтара налазе се два одељења правоугаоног облика, која су имала функцију протезиса и ђаконикона, а можда истовремено и засебних параклиса.³ Оно на северној страни ограђено је пуним зидовима са северне и источне стране, док са средишњим делом олтара комуницира широким лучним отвором; најзад, према наосу протезис је отворен читавом својом ширином и вероватно никада није између два простора постојала никаква преграда. Источни зид протезиса је без апсида, што је последица коришћења зида старије грађевине, на коме такво удубљење није постојало. Међутим, сликари који су овде урадили фреске између 1316. и 1318. извели су композицију Агнеца у првој зони источног зида, тачно на месту где се она слика у апсидама других цркава. Широки пролаз између протезиса и средишњег олтарског простора остварен је лучном конструкцијом; лук се ослања на конзолу на источном зиду (20 cm) удвојену у доњем делу, а због великог распона лука — 240 cm — преко ове конзоле и друге, која је убачена наспрамно према њој, положена је дрвена греда као затега.⁴ Ђаконикон, на јужној страни цркве, затворен је са свих страна пуним зидовима, дакле и према наосу, што је посебно уочљиво, а у њ се улазило, како је поменуто, само из средишњег дела олтарског простора. Правоугаони улаз је сужен зупчастим испустима на северној страни, што сведочи о томе да су некада овде постојала дрвена врата којима је пролаз затваран.⁵ Изнад дрвене греде налази се полукружно завршена лунета. На источном зиду ђаконикона нема апсида.

Наос цркве налази се западно од олтарског простора и од њега је одвојен иконостасом у централном делу и пуним зидом према ђаконикону, а за један степен је и нижи од олтара. Наос има изглед правоугаоника у основи, са дужом попречном страницом (810 cm) у односу на ону у осни цркве (700 cm). Због наглашене отворености према олтару (осим његовог јужног анекса) и широког трочланог отвора према припрати, наос није довољно јасно дефинисан у архитектонском смислу. Једини пуни зидови који га обликују јесу они на бочним странама, а на јужном је и секундарни улаз којим се комуницирало са отвореним портиком. Зид према припрати отворен је високим (730 средњи и

460 cm бочни) лучно завршеним отворима, чија је и ширина различита: већа је код средњег (230 cm) него код бочних (100 cm) пролаза. На супротној, источној страни наоса, ширина отвора према олтару поклапа се са ширином централног олтарског травеја, односно његовог северног анекса. У основи наоса истиче се поткуполно језгро; носаче куполе чини пар квадратних стубаца на источној страни и две лезене уз западни зид, што значи да је купола померена из центра наоса и сасвим приближена западном зиду. У источном делу наоса не постоје овакве аномалије: источном краку крста одговарају својом дужином угаони травеји, а као носачи лукова искоришћени су ступци и завршеци зидова који деле централно језгро олтара од његових бочних анекса. У основи, завршетак на јужној страни се исказује као лезена, јер је пуни зид према ђаконикону повучен за 20 cm источније.

Припрата се надовезује на наос са његове западне стране. Она има правоугаони облик, широка је колико и наос (810 cm), али знатно краћа (460 cm). Према наосу се отвара средишњим ширим и бочним ужим пролазима, а на западном зиду је главни улаз у цркву: он је са правоугаоним отвором и полукружном лунетом и са унутрашње и са спољне стране. Припрата је по оси грађевине издељена на три дела зидовима у вишим зонама: средишњи одговара ширини поткуполног травеја из наоса, а бочни, са по једном малом куполом у западним угловима, дужинама бочних кракова крста такође из наоса. У нижој зони, међутим, ови зидови су пробијени лучно завршеним отворима са ослонцем на два стуба са високим базама. Лукови између стубова и источног зида почивају на пиластрима прислоњеним уз овај зид, који положајем одговарају пиластрима у наосу, једино су нешто дебљи (70 × 35 cm). Најзад, у југозападном углу налази се раније поменути остатак каменог степеништа, које је маскирано, поједностављено речено, правоугаоним испустом у зиду.⁶

Да би основа била комплетна, требало би поменути и додатке у приземљу уз бочне фасаде, од којих нема материјалних остатака, али је онај са јужне стране остао добро забељен на слици модела у рукама ктитора, краља Милутина.⁷ Он је имао облик отвореног трема, а налегао је на јужну фасаду читавом њеном дужином. Аркада од три лука отвара га је према споља, али остаје врло неизвесна његова ширина. И сви остали његови аспекти су у домену претпоставки:⁸ да ли су се луци, видљиви на фресци, ослањали на обимне пиластре или ступце постављене наспрамно од њих са јужне стране, каква је била његова функција и да ли је такав трем постојао на северној страни. Непотпуно изведена археолошка ископавања са јужне стране цркве открила су темеље паралелне са зидом цркве и основу једног параклиса приљубљеног уз источни део јужне фасаде. Пошто је хронологија ових темеља потпуно неизвесна,⁹ ризично је укључивати их у основу цркве из XIV века. Судећи по слици модела цркве, пре ће бити да је трем био сасвим узак и покривен лаком једноводном надстрешницом.

Овако описана основа Нагоричина показује да је, на остацима старе, овде почетком XIV века саграђена црква састављена од припрате са малим куполама, наосом са великом куполом и олтаром са бочним анексима, протезисом и ђакоником над којима су такође биле мале куполе, а на бочним странама цркве, бар на јужној, били су отворени тремови са аркадама. Уписивањем у правоугаоник куполног језгра цркве и убацивањем у његове углове мањих купола, добијен је, формално, облик цркве уписаног крста са петокуполним решењем. О таквом типу цркве у Старом Нагоричину може, међутим, да се говори само условно, јер упоређена са црквама чистог уписаног крста са пет купола у Византији, основа Нагоричина показује многа одступања.

Петокуполне византијске цркве, посебно оне из X—XII века са најдоследнијим решењима овога типа, имале су једноставну основу у облику уписаног крста, при чему се главна купола налазила на пресеку кракова

⁶ Врло је вероватно да се у припрати налазила камена посуда за освешћу воду (можда у њеном југоисточном делу, где је, у оквиру Менолога, насликано Крштење), као што је то било уобичајено (S. Curčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica and Its Iconographic Setting*, Зборник Народног музеја 9—10, 1979, 314—323). Није познато када је она пренета у протезис, чак ни то да ли су је на том месту затекли први истраживачи Нагоричина. Овај суд је од камена, са чашом и високом стопом, тек мало оштећен. Представља доста груб клесарски рад.

⁷ Слика је доста истрвена, па је најчешће објављивана само скица модела: G. Bošković, *Deux églises*, Fig. 134; C. M. Ненадовић, *Болорочица Љевишка*, сл. 86; В. Ј. Ђурић, *Три готхаја*, црт. 1 (све се објављене скице међусобно разликују у детаљима).

⁸ Уп. нап. 19 у претходном поглављу, а такође и П. Ј. Поповић, *Прилози за сјутурију сјајне српске црквене архитектуре*, Старинар, III сер., 1 (1922, објављено 1923) 106; С. Ђурић, *Грачаница*, 100. Ниједан од истраживача не одриче постојање ових бочних отворених додатака на Милутиновој цркви, али се њихов изглед, карактер и функција тумаче различито.

⁹ Ђ. Бошковић, *Извештај и крајке белешке*, 174. — У последње време Слободан Ђурић и ње је разматрао као део цркве с почетка XIV века, у оквиру своје тезе о постојању опходних бродова и у Нагоричину, али су његови предлози хипотетични и њима ћемо се у даљем тексту више бавити (С. Ђурић, *Грачаница*, 100 и пртеж XIII/E).

Основне податке о петокуполним црквама и о развоју типа доносе G. Millet, *L'école grecque*, 55—94; A. K. Opland, *Η Παντάνασσα της Μονεμβασίας*, ABME 1/2 (1935) 144—151; C. M. Hensel, *Βιογραφία Λεβνικα*, 113—135; S. Curčić, *Evolution of the Middle Byzantine Five-Domed Church Type*, First Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers, Cleveland 1975, 31—32. Петокуполне цркве типа Нереза представљају засебну групу карактеристичну за цариградску архитектуру средњовизантијског периода, уп. S. Curčić, *Architectural Reconsideration of the Nea Ekklesia*, Sixth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers, Oberlin 1980, 11—12.

О овим црквама в. А. Орландос, *Τα βυζαντινά μνημεία της Βίρας, Θρακικά 4* (1933) 3—34; Исти, *Η Παντάνασσα της Μονεμβασίας*, 139—151; Исти, *Παλααιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία Τευέας — Νυκλίου*, ABME 12 (1973) 141 и даље.

H. Buchwald, *Sardis Church E — A Preliminary Report*, JÖB 26 (1977) 265—299.

Овај нови тип петокуполне цркве у касновизантијској архитектури детаљно је анализирао С. Ђурчић, *Грчаница*, 87 и даље (са старијом литературом).

G. Мије (*L'école grecque*, 69) разликовао је два типа уписаног крста у зависности од дужине сводова. Први, цариградски тип, садржи тачну симетрију свих делова и краци крста су једнаки; други, карактеристичан за провинцију, обележавају сводови који се могу издуживати по вољи градитеља. То је посебно чест случај са западним и источним краком, који се понекад издужује до апсиде, па тако покрива и олтарски простор.

крста, а мале у угаоним травејима између њих.¹⁰ Главна купола је почивала на стубовима или ступцима, а краци крста су били једнаке дужине. Мале куполе, ниже од централне, налазиле су се изнад наоса, а само изузетно су покривале ђаконикон и протезис, ако је трочлани олтар био плитак и приближен наосу. Такав распоред основе и логично изведене горње делове имају петокуполне цркве у Тегеји (Стара епископија, X век), Богородица Космосотира у Вири (1152) или Богородица Пантанаса у Герумани код Монеμβαзије.¹¹ Како показују најновија испитивања, петокуполне цркве овога типа, незнатно измењеног, подижу се и у XIII веку, на територији Никејске државе,¹² да би у последњој фази византијске уметности, од краја XIII до XV века, преовладао један нови тип петокуполног храма:¹³ наос као језгро грађевине задржава традиционални облик уписаног крста са куполом, али се основа усложњава додавањем двокуполне припрате на западној страни и два параклиса са куполама уз олтар, а повезују их бочни опходни бродови. На тај начин, мада се остварује формална сличност са средњовизантијским петокуполним грађевинама, суштински, организацијом просторних јединица, петокуполна црква XIV века много се од њих разликује. Нови тип цркве са пет купола настао је можда у Цариграду, постепеним груписањем елемената које је одвојено познавала и старија уметност, при чему су посебно били важни припрате са две куполе, бочни параклиси и опходни бродови. Врло брзо, још и пре 1300. године, ново решење цркве уписаног крста са поменутиим секундарним елементима било је прихваћено у Солуну и Епиру, а после женидбе српског краља Милутина византијском принцем Симонидом и отварања Србије према најнапреднијим токовима уметности Цариграда и Солуна, створени су услови за појаву нове архитектуре и на српском тлу.

Црква у Нагоричину која припада том новом смеру архитектуре додирује се у многим тачкама са савременим споменицима у Србији и изван ње, као што се на њој, с друге стране, препознају и одлике старијег градитељства. Основа цркве показује да је њен градитељ познавао средњовизантијско наслеђе, али су његови поступци много ближи водећим токовима савремене византијске архитектуре. То се најбоље може уочити упоређивањем цркве св. Ђорђа и појединих њених делова са другим споменицима.

Пада у очи да је наос цркве несиметричан и развијен по попречној оси иако је основа грађевине, са свим додацима, изразито издужена. Такав необичан положај и изглед наоса добијен је његовим ригорозним скраћивањем на западној страни, док су бочни травеји и онај на источној страни нормално развијени. Осим овог детаља, наос је замишљен и изведен на начин уобичајен за цркве уписаног крста: два крака крста укрштају се под правим углом, тачке њиховог укрштања на источној страни чине слободни ступци, а између тог источног крака и бочних зидова цркве, међу које је крст уписан, појављују се угаони травеји. Централни травеј покривен је куполом, јужни, северни и источни полуобличастим сводом једнаке ширине и висине, док су угаони травеји, уз онај на источној страни, са крстастим сводом. Неједнаку дубину травеја око поткуполног простора и њихову деформацију архитекта није могао да избегне због несиметричног положаја бочних зидова старијег објекта, који се благо шири од запада ка истоку, о чему је напред било речи. Ако се за ова мала одступања у дужини сводова око куполе може навести велики број примера како у средњовизантијској тако и у архитектури из времена Палеолога, јер су подједнаке дужине сводова изузетно ретке,¹⁴ остаје скоро без аналогја западни део наоса. Он је у Нагоричину скоро сасвим елиминисан, сведен на дебљину лезена (само 25 cm). Симетрија наоса је, на тај начин, жртвована, зид између наоса и припрате је померен за травеј источније, а ступци су приљубљени уз тај зид и сведени на лезене. Због тога је купола померена из геометријског центра наоса и сасвим приближена западном зиду. Зашто је дошло до оваквог

скраћивања наоса на западној страни, вероватно није тешко одговорити ако се још једном позовемо на зависност Милутиновог архитекте од остатака старије грађевине. Да тога није било, не видимо разлог померању зида између наоса и припрате на запад за приближно два метра, при чему би припрата и даље остала довољно широка — преко 250 см (у Грачаници ће припрата бити широка само 200 см). До оваквих аномалија у симетрији наоса и у положају куполе долазило је изгледа у оним случајевима где је зависност од ранијих градитељских фаза била изразитија, као што је случај са црковом манастира Матечка код Куманова (око 1350), у чијем је наосу свод на западној страни изразито скраћен у односу на остале, мада купола, као и у Нагоричину, заузима централно место у силуети *целе* грађевине.¹⁵

Без обзира на скраћени наос на западној страни, средишњи део нагоричке цркве замишљен је почетком XIV века са простором који би био решен у духу класичних решења уписаног крста, негованих у византијској уметности од X века. Крстообразно језгро грађевине уписано је у правоугаоник, на пресеку кракова уздиже се купола, ослоњена на ступце, а у угловима се појављују травеји, који су и покривени крстастим сводовима, уобичајеним, уз плитке калоте, за старије цариградске споменике.¹⁶ Међутим, троделно отварање наоса према припрати и потпуно слободна комуникација са северним делом олтар (протезисом), сведочи да је градитељ Нагоричина био упознат са савременим, пре свега солунским решењима петокуполне цркве са опходним бродовима.¹⁷

Троделно одвајање припрате од наоса такође је постало карактеристично обележје касновизантијске архитектуре, при чему су сва три отвора лучно завршена. Средишњи отвор је у Нагоричину изразито широк и висок, тако да је, у основи, зид између припрате и наоса сведен на два издужена ступца, којима су додати пиластри на западној и источној страни. Наговештај увођења бочних опходних бродова у наосу појачан је у припрати, која је уздужно издјељена на три дела зидовима, доле пробијеним са по два лучна отвора. Средишњи део припрате покривен је јединственим полуобличастим сводом, нешто нижим од сводова наоса,¹⁸ док су бочна одељења покривена крстастим сводовима у источном, полуобличастим у средишњем и малим куполама у западном делу. Оваква уздужна троделна подела припрате изузетно је ретка у византијској архитектури раног XIV века — праву аналогију има у Хиландару, више у основи него у конструкцији горњих делова. Тамо је распоред стубова скоро идентичан као у Нагоричину, у југозападном и северозападном углу су такође мале куполе, док су остали травеји засведени крстастим сводовима и једном калотом.¹⁹ Тешко је поверовати у директну зависност нагоричке припрате од старије Милутинове грађевине, католикона Хиландара (1293). Архитектура Хиландара више се ослања на светогорску традицију, јер и у другим католичким манастира на Атосу (Лавра, Ивиرون) два стуба постављена у попречној оси делила су припрату на шест травеја. Овде пре треба обратити пажњу на базилике у Епиру, које су у XIII и раном XIV веку биле преграђиване тако да су добијале крстообразни изглед, при чему је дошло до занимљивог споја базиликалног плана и централног решења. Захваљујући оваквом споју, западни делови Богородичине цркве у Бриони,²⁰ а посебно Св. Димитрија Кацури у Арти,²¹ веома подсећају на припрату Нагоричина. Могуће је, стога, да је епирско градитељско искуство утицало на решење са стубовима и уздужну поделу простора припрате Нагоричина. Непосредан узор, који би спајао Нагоричино са епирским споменицима, ипак је, изгледа, Богородица Љевишка, чији западни травеј наоса деле од поткуполног језгра два ступца,²² који својим положајем одговарају стубовима у Нагоричину, а и однос западног пара малих купола према њима је идентичан.

15

Уп. А. Дероко, *Монуменјална и декоративна архитектура*, сл. 260. Матечка је сигурно саграђен на темељима старије цркве (В. Марковић, *Православна монахиња*, 18); како, међутим, црква није археолошки нити архитектонски ваљано испитана, остаје непознат њен однос према старијој грађевини. Пошто се деформације наоса „нагоричког типа“ не могу подвести под типологију како је образложио Мије (*L'école grecque*, 69), оне се морају издвојено разматрати од споменика до споменика у складу са узроцима који су изазвали свако појединачно решење.

16

G. Millet, *L'école grecque*, 69. Каснија истраживања су показала да такви сводови изнад унутрашњих травеја нису особени само за Цариград, уп. А. К. Орландос, *Η Παντάνασσα της Μονεμβασιάς*, 150.

17

То су цркве које Орландос сврстава у трећу категорију у оквиру типа уписаног крста (*Η Παντάνασσα της Μονεμβασιάς*, 150), а објаснио их је најбоље С. Турчић, *Грачаница*, 95—105.

18

Овај свод изнад припрате је нешто дебли у пресеку, да би се нивелацијом издједначио са висином сводова над наосом (и олтаром), па споља изгледа као западни крак крста, што је заводио и искусне истраживаче, уп. С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 115.

19

С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара — цркве и иконостаси*, Хиландарски зборник 3 (1974) 91—96.

20

Ова базилика је добила велику куполу и две мање са стране средином XIII века у крстообразну цркву (А. Орландос, *Ο Αγ. Δημήτριος Κατσούρης*, АВМЕ II/1 (1936) 51—56, као и скорашњи рад П. Л. Вокотопулоса, *Παρατήρησις επί της Παναγίας του Μπρόννη*, ΑΔ 28/1 (1973) 159—168.

21

Базилика св. Димитрија је темељно преправљена почетком XIII века у крстообразну цркву (А. Орландос, *Ο Αγ. Δημήτριος Κατσούρης*, АВМЕ II/1, 1936, 57—63). Њен западни део је са стубовима који лупима повезују поткуполни пар стубаца са западним зидом. Овде су сви травеји покривени полуобличастим сводовима.

22

С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 68, т. IX.

23
С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 68, т. IX; С. Ђурчић, *Грачица*, 46, сл. 16.

24
S. Ćurčić, *Architectural Significance of Subsidiary Chapels in Middle Byzantine Churches*, Journal of the Society of Architectural Historians, 36/2 (1977) 94—110; Исти, *Грачица*, 91—95.

25
Уп. на пример цркву Космосотире у Вирџије (1152) и Св. Пантелејмона у Нерезима (1164), N. Γκιολέс, *Βυζαντινή ναοδομία (600—1204)*, Αθήνα 1987, ел. 61—62, Стару епископију у Тереји (A. Орландос, *Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία Τερέας-Νοκλίου*, ел. 99), Пантанасу у Герумани код Момевеазије (XII век) (A. Орландос, *Η Παντάνασσα της Μομεβασίας*, ел. 2).

26
Морача, Св. апостоли у Пећи, Сопоћани, Ариље (A. Дероко, *Μνημειάκια и декоративна архитектура*, сл. 114, 162, 164, 166). О двострукој функцији ових одељења уз олтар в. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines: fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 9—65.

27
В. претходну напомену.

28
R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington 1987, 46—51, Plan 8.

29
N. Νικονάνος, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1986, σλ. 1; Γ. Βελένης, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης και η Συχή της Κοινотактиνοуполазис*, *JOB* 32/4 (1981) 460—461 (претпоставља да је улаз наконд затворен, у време осликавања цркве).

30
С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, т. X; С. Ђурчић, *Грачица*, 51, сл. 84. Ови отвори у Грачици су врло брзо делимично зазидани и смањени, а то се, изгледа, десило и у Љевишкој, бар према јужном параклису, што судимо на основу сачуваних фреска: оку отвора су преостала попрсја Богородице са омофором и Христа са јеванђељем у оквиру познатог иконографског склопа са св. Николом чије попрсја данас нема; врло је вероватно да се оно налазило у некада зазиданом отвору испод лука (уп. пртјез 22 у Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, на стр. 131).

31
Резултати непотпуних археолошких ископавања са јужне стране цркве не поклапају се са подацима које пружа слика модела (на пример, уз источни део јужне фасале копањем је откривен параклис са апсидом, који на сликаном моделу није означен), па их без будућих провера не би требало узимати у обзир. Да је порекло ове темеља сасвим неодређено, подвлачи и Ђ. Бошковић, који је обавио ова делимична ископавања (*Извештај и крајке белешке*, 174—176).

Олтарски простор Нагоричина се својом основом надовезује на средњовизантијске цркве, код којих је његов средњи део јасно одвојен од протезиса и ђаконикона; појединости плана, међутим, упућују пре на византијске споменике око 1300. године који су градитељу могли да послуже као узор или су саграђени у истом духу. Средишњи део олтара састоји се из полукружне апсиде и лука испред ње (који је као „вишак“ простора настао дограђивањем петостране апсиде у Милутиновој обнови, о чему је напред било речи) као и квадратног травеја испред ње. Овај квадратни простор понавља својим положајем и изгледом идентичан травеј у Богородици Љевишкој у Призрену (1307—1309), а сретнемо га мало касније (око 1315) и у Грачици.²³ Тамо је он покривен слепом калотом, док је у Нагоричину са полубличастим сводом. Просторно и у конструкцији тај део је издвојен висином свода, који је око 30 см нижи од свода источног крака крста над наосом, а за исто толико виши је од лука испред апсиде.

Лево и десно од средишњег дела олтара издвојени су протезис и ђаконикон, који су имали и функцију параклиса. Напред смо изнели претпоставке за такву идентификацију простора око олтара цркве у Нагоричину, а треба навести и архитектонске разлоге, о којима је у последње време исцрпно расправљано.²⁴ Пре свега, то је појава куполе над овим бочним олтарским просторима, што је особено за архитектуру касног XIII и раног XIV века. Истина, куполе над ђаконикомом и протезисом сретне се и у средњовизантијској архитектури, али само код петокуполних цркава уписаног крста,²⁵ код којих је источни пар малих купола изнад угаоних одељења око олтара. У Нагоричину се ђаконикон и протезис не налазе између кракова уписаног крста, већ представљају додатке око централног олтарског простора. С друге стране, како у том делу олтарског простора у Старом Нагоричину нису ни просторно нити само у облику ниша означени ђаконикон и протезис, ова бочна одељења са истовременом функцијом олтарских анекса и параклиса ближе су византијским црквама X—XII и онима у Србији из XIII века.²⁶ У црквама савременим Нагоричину параклиси су обично додати уз већ постојеће олтарске анексе (Богородица Памакарistos и Хора у Цариграду, Св. апостоли и Св. Катарина у Солуну, Богородица Паригоритиса у Арти и црква манастира Пантанасе у селу Филипиас код овога града, Богородица Љевишка у Призрену итд.) и конструктивно су одвојени од њих. Ђаконикон је у Нагоричину одвојен пуним зидом од наоса и премо правоугаоног улаза комуницира са олтаром, по чему се такође надовезује на старију српску архитектуру,²⁷ али и византијску уметност средњег (Хора у Цариграду)²⁸ и касног периода (Св. апостоли у Солуну).²⁹ Оно што Нагоричино спаја са временски ближим византијским споменицима, а одваја од српске традиције, јесте отвореност протезиса према наосу (Св. апостоли у Солуну, али и други многобројни примери), а то уз бочне отворе између наоса и припрате можда наговештава идеју опходних бродова, који у Нагоричину ипак нису изведени. Протезис се према олтару такође слободно отвара великим лучним отвором, какви су првобитно постојали и у Богородици Љевишкој и Грачици.³⁰

О постојању бочних отворених тремова уз цркву из XIV века поседујемо само ликовно сведочанство, иако модел цркве у рукама ктитора, краља Милутина, оставља у вези са овим додацима многа питања отворена.³¹ Једно је сигурно — он није имао функцију опходног брода,³² јер је био, изгледа, веома узан, осим једног малог улаза он је био одвојен од наоса и припрате, цркву није опасавао и са западне стране (он је чак са те стране био затворен), а у свом источном делу није имао никакав параклис. Био је то, вероватно, потпуно отворен трем, са лучном аркадом која се ослањала на три ступца или пиластра, покривена једносливним кровом. На моделу цркве јасно се разазнаје јужни зид цркве са правоугаоним прозорима и улазом, а на основу остатака

фреска зна се да је трем био и живописан.³³ Може бити да је подизање овог трема изведено по угледу на опходне бродове какви су извођени у архитектури доба Палеолога, али он ипак није добио њихов облик и функцију. Међу споменицима ове епохе може се издвојити неколико са потпуно или делимично отвореним тремовима на бочним странама црква. У Св. Теодори у Арти призиан је око 1300. отворени трем који је опасивао цркву са три стране³⁴ — он веома подсећа на нагорички широким аркадама и обликом ниских стубаца, али није покривен једноводним кровом. Отворени нартекс или трем са западне стране имала је, изгледа, и Като Панагија.³⁵ Други отворени тремови из ове епохе били су решени системом великих бифора или трифора, као што је приземље ексонартекса Св. Софије у Охриду.³⁶ У Солуну су тако отворене опходне бродове имали Св. Пантелејмон (почетак XIV века, сада порушени)³⁷ и Св. Катарина (око 1300), са великим двоструким аркадама.³⁸ Отворене аркаде, касније највећим делом заздане, имао је и портик солунских Св. апостола (почетак XIV века).³⁹ Можда је првобитно и опходни брод Богородице Љевишке у Призрену замишљен са отвореним аркадама, али су оне изведене са великим једноделним прозорима, бифорама и трифорама. Већ и на основу ових споменика, из првих година XIV века, може се закључити да Нагоричино има најближе паралеле на подручју Арте и Солуна, уз призренску катедралу, са којом постоје и друге блискости. Отворени тремови били су тамо коришћени око улаза или су се ширили дуж целе фасаде као у солунској Св. Катарини. Како у Нагоричину овај трем није имао улогу опходног брода, треба га довести у везу само са улазом на јужној страни. Функционално, мада са значајним разликама у детаљима конструкције, веома сличан нагоричком био је и мало касније (око 1330) подигнут отворени трем са јужне стране Богородичине цркве и припрете у Пећи.⁴⁰

Простор

Просторно обликовање цркве у Старом Нагоричину било је у мањој мери него основа зависно од старијег објекта, мада не и сасвим самостално. Убацавањем нових ослонаца у унутрашњости, градитељ с почетка XIV века није могао да избегне тешкоће које му је наметало коришћење старих зидова, њихов обим, облик и распоред. Издуженост те старије грађевине онемогућавала је уписивање крста у правоугаоник, јер би се добило развучено и нефункционално решење, као што су њене димензије и затворене форме спречавале добијање куполне грађевине са опходним ходником. Због тога се протомајстор приклонио компромисним решењима, полазећи од старијег градитељског искуства и комбинујући га са новом праксом која је посебно негована у Солуну. Многе идеје му је понудила Богородица Љевишка, а до неких решења, пак, морао је да дође сам, савлађујући тешкоће за које образац није налазио ни у старијој ни у савременој архитектури.

Наос је замишљен да буде центар грађевине, који ће у њеној силиуети доминирати куполом, а својим волуменом у простору. Око великог квадратног травеја у центру гранали су се кракови крста, између којих су остајали уски угаони травеји. Наос је, међутим, скраћен са западне стране, зидом који га одваја од припрете, тако да је крак крста на тој страни сведен на плитак слепи лук, а такви луци су и на местима где је требало да буду сводови над југозападним и северозападним углом крста. Тако су од стубаца који су носили куполу остала само два, они на источној страни, док је западни пар сведен на плитке лезене приљубљене уз западни зид.

Иако је са бројним отворима на западној и источној страни, наос је доста добро издвојен од осталих делова цркве. На северној и јужној страни су пуни зидови пробијени трифорама тачно у оси попречног

³² Тако их назива и објашњава С. Ћурчић (*Грчаница*, 100 и цртеж XIII/E) иако и сам помиње бројне тешкоће које у функционалном, па и типолошком смислу, отежавају такво њихово разумевање.

³³ Фреска на јужној фасади више нема, осим малих остатака фреско-малтера, али их је видео још Ђ. Бошковић 1930. године (*Deux églises*, 198, pl. XX/1), а Г. Мије је 1916. објавио фотографски снимак цркве на коме се јасно виде велике површине фреско-малтера изнад јужних врата и око правоугаоног прозора (*L'école grecque*, fig. 134).

³⁴ А. К. Орландос, *Η Αγία Θεοδώρα της Άρτης*, АВМЕ II/1 (1936) 103—104, еик. 1, 3, 14.

³⁵ На такву претпоставку наводи цртеж Григоријана Барског из 1745, уп. А. К. Орландос, *Η Μονή της Κάτω Παναγίας*, еик. 2.

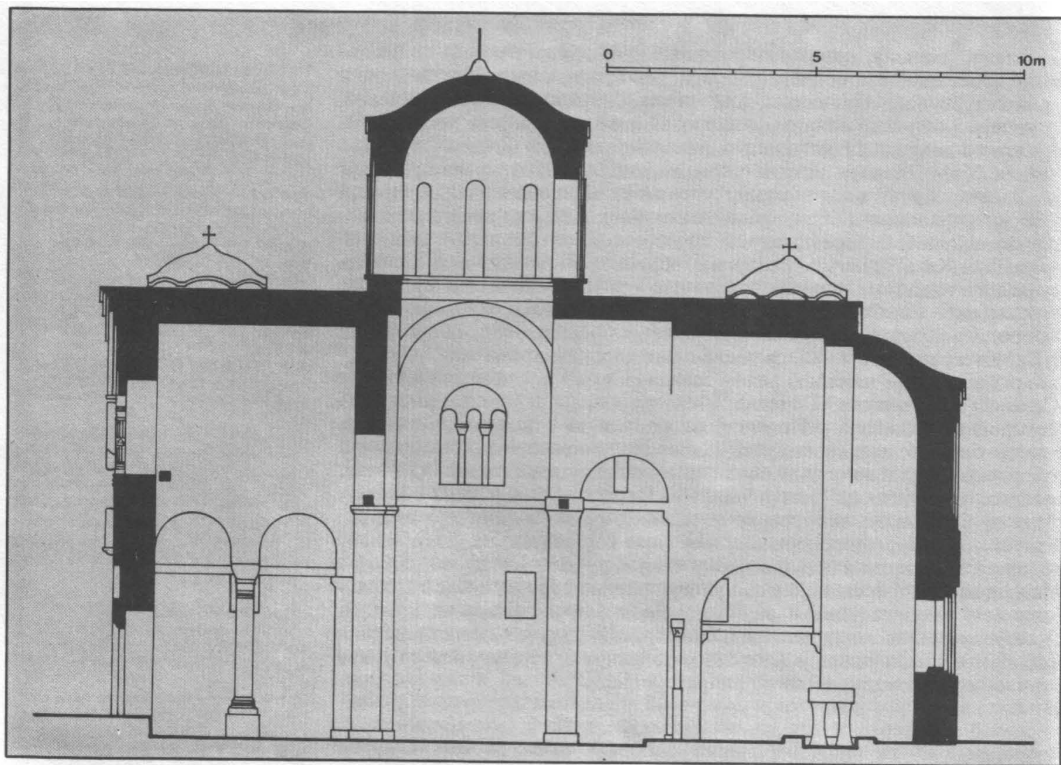
³⁶ Ђ. Бошковић — К. Tomovski, *L'architecture médiévale d'Ohrid*, Зборник на трудови на Народен музеј во Охрид, пос. изд. (1961), сл. 8.

³⁷ Старе снимке цркве в. у Н. П. Кондаков, *Македонија*, сл. 56; Г. А. Σοτηρίου, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχεολογία*, Αθήνα 1978², 454, еик. 295.

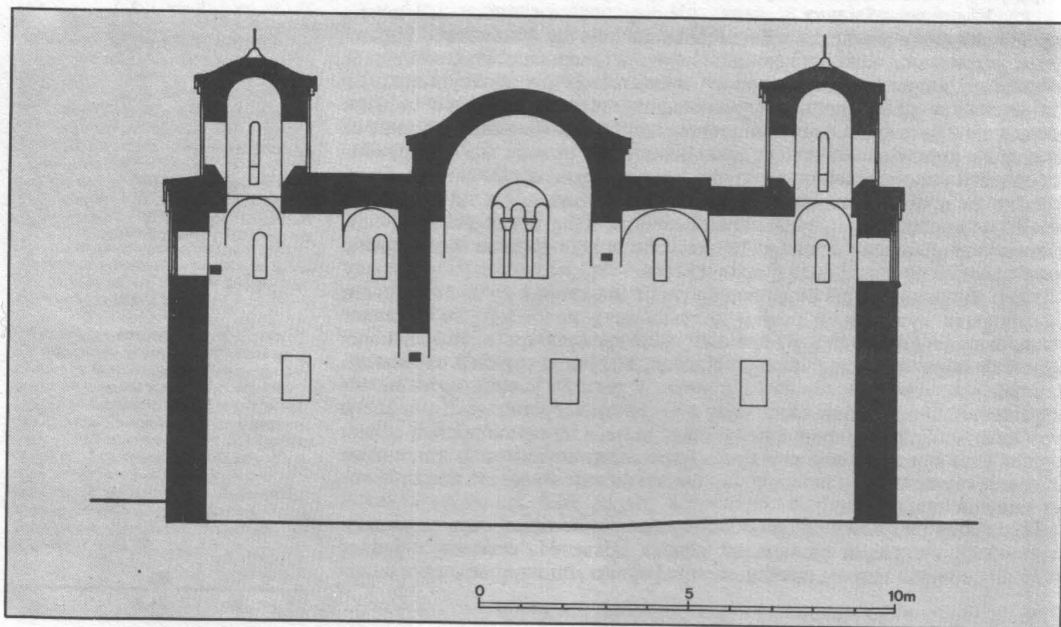
³⁸ Црква је слабо проучена, уп. зато Ch. Diehl — M. Le Tourneau — H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 177—186 и С. Ћурчић, *Грчаница*, passim, посебно 99, сл. 103—104.

³⁹ Ν. Νικονάτος, *Οι Άγιοι άπόστολοι*, 24, 27—29, сх. 1, 3, еик. 1, 3, 5.

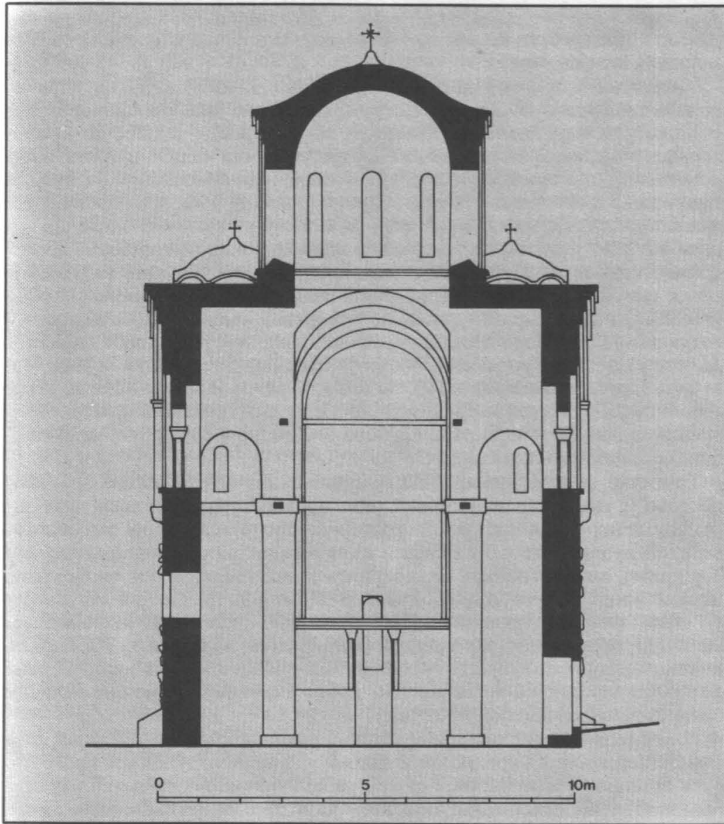
⁴⁰ Ни овај трем се није очувао, али су подаци са модела грађевина које је Данило II подигао у Пећи доста јасни, В. Ј. Ђурић — С. Ћирковић — В. Коран, *Пехка παύριјарија*, Београд 1990, 110—111, уп. такође М. Шупут, *Архитектура ђеке аријарије*, ЗЛУ 13 (1977) 53—54, цртеж 1. Овај отворени трем је, као у Нагоричину, био осликан фрескама. О њима в. В. Ј. Ђурић, *Настајак грађињелској сцали Моравске школе*, ЗЛУ 1 (1965) 49—53.



Црпез 9. Подужни пресек кроз главну куюлу



Црпез 10. Подужни пресек кроз мале куюле



Црпсје 11. Појречни пресек

крака крста, док су угаони травеји осветљени са по једним једноделним и уским прозором. У нижим деловима зидова (који припадају старијем објекту) налази се по један правоугаони прозор. На јужном зиду је и бочни улаз, завршен равном архитравном гредом; он је повезивао наос са отвореним тремом на јужној страни цркве. Наос је према припрати отворен великим средишњим лучним отвором и са два мања и уска са стране. Ширина ових лукова је мања од ширине централног, односно угаоних травеја наоса, а и њихова темена су знатно спуштена у односу на висину сводова. Наос је много више отворен према олтару: пун зид дели само наос (његов југоисточни травеј) од ђаконикона; средишњи део је ниском иконостасном преградом одвојен од олтара, а између североисточног травеја и протезиса не постоји ни таква преграда, већ је он читавом ширином отворен према овом северном олтарском анексу. Треба, међутим, рећи да је зид између наоса и ђаконикона повучен за двадесетак сантиметара источније па се завршеци преградних зидова олтара исказују у наосу као плитке лезене. Ширина источног крака крста из наоса поклапа се са ширином средишњег дела олтара, а он је и читавом својом ширином отворен према олтару; једино је полуобличасти свод изнад централног олтарског дела нешто нижи од свода наоса. Отвор према протезису је за онолико нижи колико су нижи сводови изнад угаоних травеја наоса у односу на сводове крста. Због тога што је зид према ђаконикону мало померен источније, на висини која одговара темену лука, изнад отвора према протезису појављује се плитак слепи

лук, изведен на исти начин како је то учињено изнад угаоних травеја на западној страни наоса.

Унутрашњи простор наоса је прилично здепаст, што одудара од водеће тенденције касновизантијске архитектуре. Његове пропорције су боље, поређењем висине са дужином, због тога што је наос по дужини скраћен за један травеј на западној страни. Доста велика ширина наоса условила је његову пространост и захваљујући прозорима на куполи, трифорама и отворима према припрати и олтару — добру осветљеност али и пропорције које Нагоричино сврставају у прилично ниске цркве с почетка XIV века. Однос ширине и висине, до висине врхова сводова крста, јесте 1 : 1,21. Пропорције централног травеја су нешто издуженије: однос његове стране (3,70 m) према висини до постоља куполе (10,50 m) је 1 : 2,84, што је далеко мање него у истовременим цариградским и солунским па и неким српским црквама. Примера ради треба поменути да је тај однос у Грачаници,⁴¹ чији је наос изразито издужен увис, чак 1 : 6,12. Пропорцијски, простор нагоричког наоса је много ближе, скоро истоветан, Богородици Љевишкој,⁴² где однос стране поткуполног травеја и висине износи 1 : 2,82, што још једном потврђује међусобну блискост ова два споменика.

Трочлана подела олтара на средишњи део и два бочна одељења посебно је јасна у висини горњег реда прозора, јер је у доњем делу зид између централног олтарског травеја и протезиса скоро елиминисан великим лучним отвором и сведен на стубац о који се ослања иконостас. Тај травеј, квадратне основе, покривен је полуобличастим сводом, нижим од свода источног крака крста, а од њега је тридесетак сантиметара ниже теме испуштеног лука уз апсиду. Степеничasto снижавање наставља се према истоку преко темена полукружне апсиде. На апсиди, иначе, постоји само један узак прозор, недовољан за осветљавање олтарског простора, па се његово добро осветљење постиже великим отворима према наосу и протезису.

Баконикон има облик правоугаоног уског и високог одељења, које комуницира само са средишњим делом олтара помоћу ниског правоугаоног пролаза, а осветљено је са три несиметрично постављена прозора. Западни травеј ђаконикона покривен је полуобличастим сводом, а источни је надвишен малом куполом која се уз бочне зидове ослања на полуобличасти свод западног травеја и плитак слепи лук уз источни зид. Због мале ширине просторије примећује се наглашена издуженост пропорција (1 : 4,93). Веома слично решен је и простор протезиса, с том разликом што је он са западне и јужне стране потпуно или највећим делом отворен. И мала купола над њим повучена је скоро уз сам источни зид, док је западни травеј такође са полуобличастим сводом. Тај травеј није симетричан одговарајућем травеју над ђаконикомом — дужи је за дебелину зида који одваја ђаконикон од наоса и лезену у југоисточном углу наоса.

Западни део цркве, припрата, има изразиту трочлану лонгитудиналну поделу, добијену убацивањем два стуба изнад којих су зидови који носе подужни полуобличасти свод. Отворен двоструком аркадом према бочним просторима, средишњи травеј припрате је широким и високим отвором још више отворен према наосу, док је на западној страни главни улаз у цркву и изнад њега једна бифора. На тај начин, у средишњем делу припрате добијен је складно пропорционисан простор (1 : 2,75), добро осветљен и отворен према другим просторним јединицама. Бочна одељења припрате представљају уске, дугачке и слабо осветљене просторе, који се помоћу поменутих аркада отварају према средишњим припрате, а уским и релативно високим отворима лучно завршеним, повезани су са наосом. Они су издељени на три травеја, са скоро једнаким странама: изнад најзападнијих издижу се мале куполе, ослоњене на луке уз западни зид и полуобличасте сводове средњих травеја, а источни угаони травеји имају крстасте сводове. Оваквом поделом боч-

них одељења припрате и смењивањем њихових покривача (купола, полуобличасти, крстасти свод) желело се постизање симетрије са источним делом цркве, премда симетричност није у Нагоричину примењивана у простору, већ је искључиво у функцији грађевине као целине и њене силуете. Отуда се о симетричности бочних простора припрате са бочним угаоним деловима наоса, ђаконикомом и протезисом, узетим заједно, може говорити само условно.⁴³ Та би симетричност била потпунија да је зид између припрате и наоса постављен западније, чиме би припрате била скраћена, али би се добио западни крак крста, дужине приближно једнаке осталима. Иако до тога није дошло, архитекта је одговарајуће угаоне травеје покрио крстастим сводовима, као што је то учинио у источном делу наоса, око источног крака крста.

Проблем простора припрате и његово рефлектовање на фасади био је без сумње један од најтежих који је морао да решава архитекта Нагоричина. Без потпуних знања о свим тешкоћама које му је наметала затечена грађевина, ми можемо само да утврдимо да је он жртвовањем једног дела наоса и његове симетрије, добио пространу и функционалну припрату, за чију је основу могао да нађе узор у нешто старијој епирској и у савременој солунској архитектури, али чије је просторно обликовање подредио својој концепцији о складном изгледу грађевине у целини.

Конструктивни систем

Конструктивни систем Нагоричина је прилично једноставан, иако је он у значајној мери зависио од зидова старије грађевине. Решење уписаног крста са куполом замишљено је на традиционални начин, који се много примењивао нарочито изван Цариграда, али су просторна ограничења условила нека одступања од уобичајених облика. Па ипак, сви елементи уписаног крста су видљиви у средишњем делу цркве, наосу, иако неједнако изражени. На укрсници кракова крста уздиже се купола, чији тамбур почива на цокастом постољу, унутар кога су пандантифи, сферни троуглови који омогућују да се премосте углови централног травеја наоса и конструише кружница тамбура куполе. Из углова тог квадрата полазе четири лука — чеоне стране сводова над краковима крста — дебела око 50 cm, па су за толико сферни троуглови плићи. Сводови кракова крста су полуобличасти, приближно једнаке дужине, осим оног на западној страни, који је сасвим кратак и практично сведен на плитак прислоњени лук. Сводови почивају на пуним зидовима, али се после приближно 150 cm зидови око југоисточног и североисточног травеја пробијају високим отворима и своде на два ступца, који су луцима везани за бочне зидове цркве и одговарајуће зидове олтару. На западној страни, због сасвим примакнутог зида, ступци су сведени на лезене, а угаони простори на плитке издужене нише, у нижим деловима пробијене отворима према припрати. Угаони травеји у источном делу крста су, међутим, нормално развијени и покривени крстастим сводовима.

Својим конструктивним системом источни део цркве је јасно одвојен од централног, па он изгледа као додатак на елементе уписаног крста. Основну његову структуру чине лонгитудинално постављени зидови, уз спољне још и они који одвајају поједине делове олтару. Од ових унутрашњих, јужни (који одваја ђаконикон) пробијен је само ниским правоугаоним вратима, док је северни (према протезису) у доњем делу отворен великим луком, тако да је његов западни део сведен на стубац скоро квадратног пресека. Централни травеј олтару отворен је према наосу (једино је у доњем делу убачен ниски камени иконостас) и према апсиди, и покривен полуобличастим сводом, који је својом висином јасно одељен од свода над источним краком крста и лука испред апсиде. Тај лук испред апсиде губи се утапањем у њен полукружни зид на висини од шест метара од пода. Простори између подужних и паралелних спољ-

43

При том мислимо на издужени облик ових простора, њихове *приближно* сличне димензије и исти ритам смењивања сводова. У самој цркви ова симетричност се не осећа лако због постојања зидова између наоса и бочних одељења припрате (делимично) и наоса и ђаконикона (потпуно).

44
Такав је случај са солунским
петокупним црквама с почетка XIV
века, Св. Катарини и Св. апостолима,
Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της, 101,
116.

45
Уп. С. М. Ненадовић, *Бојородица
Љевишка*, т. IX, XIII, XIV, XV.

46
С. Турчић, *Грачица*, 61, прт. IV, сл.
16, 19, 20, 22, 23.

46a
А. Дероко, *Монуменјална и
декоративна архитектура*, сл. 373, 393;
Б. Вуловић, *Раваница — њено месио и
њена улога у сакралној архитектури
Поморавља*, Саопштења VII (1966)
50—51, т. X.

47
А. К. Орландос, *Η Παντάνασσα της
Μονεμβασίας*, еп. 8.

48
Старији истраживачи су грађевину, пре
свега због њене спољашности,
разматрали као уписани крст, уп. G.
Millet, *L'ancien art serbe*, 98; G. Bošković,
Deux églises, 203; Н. Мавродинов,
Еднокорабна и крстообидна црква,
88; А. Дероко, *Монуменјална и
декоративна архитектура*, 149.

них зидова грађевине, схваћени као бочни олтарски анекси, били су са
три (северни), односно са све четири стране (јужни) ограђени пуним
зидовима. Западни делови ових простора покривени су полуобличастим
сводовима постављеним на наспрамне бочне зидове, а над источним су
конструисане мале куполе. Њихови уски тамбури ослањају се на бочне и
њима паралелне унутрашње зидове, затим на суседне полуобличасте
сводове као и сасвим плитке луке и источни зид уз који су ови луци
присложени. Углови зидова, слепог и чеоног лука свода, постављени у
квадрат, решени су као сферни троуглови изнад којих је конструисана
кржница тамбура малих купола. Овде треба истаћи неубичајеност
конструкције купола чији се тамбур једном страном ослања директно на
свод суседног полуобличастог свода. У касновизантијској и српској
архитектури ових времена мале куполе су обично почивале на зидовима
и луцима,⁴⁴ који се у Љевишкој испуштају са источне и западне стране, а
бочни зидови до потребне висине издужују,⁴⁵ а у Грачаници се ствара
посебна квадратна конструкција, у коју се убацују сва четири присложе-
на лука на конзолама изнад којих се конструишу пандантифи и тамбур
куполе.⁴⁶ Тек ће у моравској архитектури, с краја XIV и на почетку XV
века — у Раваници и Манасији — бити остварена решења веома блиска
Нагоричину, са малим куполама ослоњеним својом западном страном
на полуобличасти свод који покрива угаоне травеје.^{46a} Код овог решења
у Нагоричину (па и у моравским споменицима) ради се, заправо, о
изградњи куполе на луцима, од којих је онај уз источни зид јасно
видљив, док његов пандан, лук на западној страни, представља лице
свода који се продужава до одређене дужине (овде, у Нагоричину, до
крстастиг свода над угаоним травејима наоса). На веома сличан начин
укључио је свод — заправо широк лук — у конструкцију западног пара
малих купола још градитељ Космосотире у Вири у XII веку.⁴⁷

Западни део цркве представља у конструктивном погледу такође
засебну целину и она је у највећој мери решена аналогно источном делу.
Троделно рашчлањавање простора убацавањем два подужна зида у
суштини се не разликује од начина како је то изведено у олтарском
простору, с том разликом што су овде зидови скоро сасвим елиминиса-
ни у нижем делу, убацавањем двоструке аркаде са стубовима у средини,
док су они задржани само уз источни преградни зид у облику плитких
пиластара. Средишњи простор покривен је такође лонгитудинално по-
стављеним полуобличастим сводом, док су бочни простори са сводови-
ма и малим куполама потпуно симетрични и у конструкцији истоветни
одговарајућим одељењима у источном делу цркве.

Спољашње обликовање

Два периода градње, два стила и два схватања огледају се сасвим јасно
на фасадама и у горњој конструкцији цркве. Неразуђени, камени зидови
из XI века, без икаквог испада, осим полукружне апсиде на источној
страни, делују веома контрастно према здању које је на те зидове
ослоњено градитељ с почетка XIV века. Доста сложен простор са одгова-
рајућом структуром одразио се у спољним облицима преко растреситих
фасада, у наизменичном или упоредном смењивању лучних и равно
завршених површина и са ненаметљиво подвученом рељефношћу поје-
диних елемената. Да је спољашње обликовање грађевине било веома
важно обновитељу из 1312/13, лако се уверавамо преко његовог инси-
стирања на изгледу целине, њене симетричности и правилности, чиме су
свесно прикривени односи који постоје у унутрашњости цркве. Споља се
намеће утисак цркве уписаног крста, краћих попречних и веома издуже-
них подужних кракова, на чијем се пресеку издиже купола, а између њих
још четири мање куполе.⁴⁸ Томе, видели смо, не одговара унутрашња
подела, а уписани крст, какав се сугерише спољним облицима, постоји, и

то скраћен за западни крак, само у средишњем делу грађевине, док остале делове заузимају други компартименти.

Утицајем затечене грађевине ваља објашњавати разлику између бочних и западне фасаде, јер су њихове димензије веома различите, а како надоградња из XIV века обухвата скоро у целини елементе горње конструкције, те разлике су још изразитије. На бочним странама доминирају забати попречних кракова крста, са двоструким полукружним архиволтама: ужа унутрашња је мало увучена и у целини изведена у камену, а друга је само од опека, са спољне стране оперважена редом керамичких крстића. Архиволте почивају на импостима, на већем унутрашњем делу њихове ширине. Испод импоста је пиластар, од камена и опеке, доста правилно зидан, али и са опекама убаченим произвољно. Пиластри се не спуштају до земље, већ се на висини око шест метара од тла заустављају на каменим конзолама, чија профилација подсећа на импосте пиластара старије цркве, па треба веровати да су оне овде искоришћене као сполије. Почети ових пресечених пиластара поклапају се са границом која дели слој грађевине XI од оног из XIV века. Пиластри су се настављали и изнад импоста, ширином која је преостала од почетка архиволти и досезали су до кровног венца. У пољу овиченом пресеченим пиластрима и архиволтом изнад њих налазила се по једна трифора, у полукружно завршеним плитким двостепеним нишама. Формирали су их унутрашњи, увучени камени лучни оквир и спољни лук само од опеке, у равни зида, који је до одређене висине пратио венац од крстастих керамичких украса. Основу трифора и лукова нише чинио је профилисани камени венац који се протезао до пиластара, чијих трагова више има на јужној фасади. Овако закошена камена подножја налазила су се у основи свих прозора, али су од њих остали мали трагови.

Лево и десно од пиластара на бочним странама, знатно ниже од забата крста, налазе се равно завршени зидови, чији је кровни венац у висини импоста пиластара. Управо за висину кровног венца они су виши од линије крова, а својим положајем и ширином тачно одговарају травејима са крстастим сводовима у цркви.⁴⁹ У њима су уски једноделни прозори на закошеном потпрозорнику, уоквирени са стране и одозго двостепеним допрозорницима од камена (унутрашњи) и опеке (спољни). Завршеци бочних фасада, на јужној и северној страни, имају специфичну обраду, подређену малим куполама испод којих се налазе. Њихова горња ивица је за двадесетак сантиметара спуштена у односу на кровни венац травеја са крстастим сводовима, затим се лучно савија изнад архиволти око прозора, па опет хоризонтално пружа до краја зида. Како су идентично обрађене и уже стране грађевине испод малих купола, овде је таласастим кровним венцем образован својеврстан *tambour saée*, који стварно не постоји, већ се обрадом фасада и распоредом отвора испод купола ствара лажна слика његовог постојања.⁵⁰ Истицању подножја куполе жртвована је верност одсликавања унутрашњег простора, јер се распоредом и положајем архиволти и прозора на бочним фасадама уопште не наслуђује постојање поткуполног угаоног травеја и оног до њега са полуобличастим сводом. Испод закривљене надстрешнице теку полуобличасте двостепене архиволте од опеке (са изузетком источне на северној фасади, код које је она унутрашња од камена), али док се оне испод источног пара купола спуштају до подножја које представља издужени закошени венац, западни пар архиволти се завршава на већој висини, јер се оне ослањају на испуштеним каменним тесаницима. Једино се око лука спољне архиволте налази ред керамичких крстића. У плитким нишама омеђеним архиволтама смештени су лучно завршени уски отвори са двостепеним допрозорницима од опеке (источни пар), односно камена и опеке (западни пар). Њихови лучни делови су редовно оперважени правилно постављеним редом

49

Крстасте сводови, уз тешкоће у прекривању, били су конструктивно осетљиви делови, па су, изгледа, више од других сводова страдали. Није немогуће да су они на јужној страни били президани у XVI веку.

50

То је први запазио С. Ђурчић (*Грчаница*, 127) и поред тога што су све до недавне рестаурације ове таласасте линије испод купола биле једва уочљиве. На моделу цркве оне су, међутим, веома наглашене, испод југоисточне куполе чак толико да се испод архиволте види и потпуно формиран *tambour saée*.



Пріеж 12. Модел цркве у рукама кійийора

керамичких крстића, али и мање-више декоративно распоређеним опекама.

Западна фасада је посебно пажљиво и декоративно обрађена, јер је та страна цркве, са главним улазом, уз јужну, вероватно имала доминантно место у манастирском комплексу. Пре но што је дограђена спољна припрата, у доњем делу фасаде цркве из XI века, истицала су се само правоугаона врата и плитка полукружна лунета над њима, како се то јасно види и на слици модела цркве. Тек је у горњем делу фасада обликована као трочлана композиција, што доста верно одсликава трочлану поделу припрате. Подужни средишњи свод над припратом завршава се на западној страни избаченом двостепеном архиволтом, са унутрашњим каменим луком и спољним од опеке, ослоњеним на законешне камене импосте. Ови импости су завршеци пиластара, који су, међутим, сасвим кратки (око 120 cm), јер су пресечени на већој висини него пиластри на бочним странама. Не знамо разлог овако високог пресецања пиластара, утолико пре што су ниже, на висини од четири метра од тла, уграђена на закошеним конзолама два ниска пиластра. Њихова ширина и међусобни размак потпуно одговара пиластрима на бочним фасадама. Постојање конзола са зидањима у облику пиластара треба објаснити претпоставком да је било предвиђено да они послуже као носачи лукова неког планираног постројења са западне стране цркве, али се касније од тога одустало.⁵¹ У средини средишњег забата налази се лепа бифора, по материјалу и свом изгледу потпуно различита од других прозора у Нагоричину.⁵² На капителе допрозорника ослањају се два камена лука која се спајају изнад капитела колонете, као и архиволта од опеке (удвојена са спољне стране венцем керамичких крстића), која затвара полукружно тимпанонско поље, такође украшено керамиком и опекама.

Лево и десно од средишњег, налазе се на овој западној фасади још два мања забата, чврсто приљубљена уз њега. Обрађени као двоструке архиволте које образују прозорску нишу, они својом ширином наговештавају бочне травеје припрате, а изгледом у коме су наглашени лучни кровни венци непосредно изнад архиволти, сугерише се постоље малих купола. Та идеја истицања купола помоћу ових лучно завршених „постављених“ подвучена је истоветном обрадом архиволти и допрозорника као на суседним деловима бочних фасада. Једини мали изузетак јесте што је унутрашња архиволта на северном забату западне фасаде од камена, док су све остале урађене у опеци.

Обликовање источног дела цркве, као спој старијег здања и доградње с почетка XIV века, није најсрећније изведено, јер су концепције у великој мери биле различите; у техничком смислу, међутим, ово спајање је извршено доста успешно. Велика полукружна апсида је комбиновањем опеке и камена изведена у горњем делу, споља, у облику правоугаоника. Његове странице имају изглед плитких двостепених ниша од опеке и са лучним завршетком. Непознато је на којој је тачно висини почињао кровни венац, јер је он као и четири реда хоризонтално положених опека испод њега плод каснијих реставрација. Трочлану поделу фасаде, коју смо запазили на западној страни, откривамо и овде. Средишњи виши део чини троугаони забат свода над олтаром (који је вероватно и првобитно био истог облика и висине) и велика апсида, а са стране су равни зидови који ширином одговарају унутрашњим просторима ђаконикона и протезиса. Њихова обрада (мислимо на слој из XIV века) подређена је идеји да се њима дочара висина кубичног постоља малих купола, па су изведена, у принципу, на исти начин као и други угаони делови грађевине. Скоро читавом ширином источног зида уз апсиду конструисане су двоструке архиволте у опеци, чији лук прати споља (северни) или изнутра (јужни део) венац од керамичких крстића, а у њиховим забатима је по један отвор операван двостепеним лучно завршеним допрозорницима од опеке. Између њих и архиволта убачен

⁵¹ Приликом постављања ових конзола био је проваљан зид цркве из XI века, па су ти отвори уз конзоле закрпљени опекама. Да ове конзоле нису убачене приликом неке од познијих реставрација, сведочи и то што се на фрескама у унутрашњости цркве, на западном зиду припрате, не примећује никакво оштећење или било каква познија поправка, до чега би свакако дошло да је било овако озбиљних накнадних интервенција.

⁵² Ж. М. Татић, *Трагом велике прошлости*, 111—113; Ђ. Бошковић, у СКГ, н. с. XXVIII/2 (1929), 128; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура*, сл. 245.

У XVI веку овај таласести венац је био изравнат, али му је приликом последњих радова враћен првобитан изглед. Осим материјалних остатака за такав изглед куполе, доказе пружа и сликани модел цркве у рукама ктитора.

Овај тип куполе је детаљно испитао G. Velenis, *Building Techniques and External Decoration during the 14th Century in Macedonia*, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987, 99—105.

Исао, Fig. 9—10, 12.

П. Ј. Поповић, *Прилози за савремени српски црквени архитектуре*, 106.

A. K. Ορλάνδος, *Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς*, *ABME*, II/2, 1936, εικ. 1, 3; E. Stikas, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria*, *BZ* 51 (1958) 103, fig. B, D, pl. IV/1. — Можда под утицајем Нагоричина и у оближњем Матенчу (средина XIV в.) на малим куполама су остављена само по три слободна прозора.

је ред сиге. И допрозорници и архиволте почињу на истој висини, коју означавају доста добро очувани закопшени камени венци.

Горња конструкција цркве, у ужем смислу, састоји се од пет купола, кракова крста и сводова над припратом, олтаром и угаоним одељењима наоса. У спољњем обликовању ове конструкције градитељ је посебно инсистирао на изгледу издуженог крста, у чијем ће средишту бити велика купола, са четири мање у угловима. Том изгледу биле су подређене спољње висине уздужних сводова над наосом, припратом и олтаром, која је нивелисана вероватно помоћу трпанца. Забати тог лажног крста били су на северној, јужној и западној страни веома слично обрађени помоћу архиволти, пресечених пиластара, бифоре на западном, односно трифора на бочним забатима, као и декоративним зиданим и украсима од опеке.

Централна купола почива на кубичном постољу са луцима унутра који носе куполу. Она се састоји од осмоугаоног тамбура, код кога је декоративно обрађена свака страна: овичена спољним луком од опеке и унутрашњим од камена, она је у средини имала лучно завршен отвор, оперважен такође луком и допрозорницима од опеке. Пошто је отвор релативно ниско постављен, изнад њега је остављено велико тимпанонско поље, са декоративним украсом. На угловима су камене колонете. Пошто су стране тамбура лучно завршене, калота има таласасте ивице.⁵³ Овакве куполе са тимпаном, украшеним или неукрашеним, изнад прозора тамбура, нису тако честе у византијској архитектури.⁵⁴ Како се њена употреба територијално ограничава на Епир и Македонију, треба прихватити мишљење о њеном пореклу из епирске архитектуре, јер се она први пут појављује на Паригоритиси у Арти. Нагоричке куполе доиста показују необично велику сличност са куполама Паригоритисе, малим куполама Св. Катарине и са оном великом из Св. апостола у Солуну, с том разликом што су тамо поља изнад прозора на тамбурима без икаквог украса, осим Паригоритисе на којој се налазе само декоративно сложене опеке.⁵⁵

Мале куполе на угловима цркве обликоване су веома слично централној, али и са мањим разликама. Њихова је пластична обрада скромнија; мада су и оне осмоугаоне споља, свака страна је међусобно одељена каменом колонетом на углу, али једнострука архиволта од опеке ствара плићу нишу, у којој је низак прозорски отвор са каменим лучно завршеним допрозорницима, па и изнад њега остаје тимпанонско поље, украшено шарама од опеке и са керамичким уметцима. Како су стране завршаване горе луковима архиволти, кровни венац је таласаст. Одмах у току градње, међутим, затворено је по пет отвора, осим оних на западној, источној и јужној, односно северној страни.⁵⁶ То се десило због тога што су ове мале куполе саграђене изнад јако уских простора, па се оне једном својом страном утапају у зидове над средишњим делом припрате и олтара. Остаје нејасно због чега су затворена по два дијагонално постављена, слободна отвора, осим ако то није учињено због поштовања симетрије. Идентично приљубљивање малих купола уз уздужне кракове крста, елиминисање прозора према унутрашњој страни цркве и затварање два дијагонално постављена, изведено је пре Нагоричина у Богородици Љевишкој. Даље порекло ове појаве могло би се тражити у Епиру, где је чешће примењивано овакво затварање прозора на куполи, како показује црква Св. Николе тис Родјас код Арте, с краја XIII века, и црква Св. Ђорђа у селу Оморфиклисија (Галиште), која се датира око 1300. године, али и неке друге изван овог подручја.⁵⁷ Специфичност нагоричких малих купола је, рекли смо, и у томе што су угаони спољни зидови испод њих обрађени тако да дају илузију надвишеног коцкастог постоља, постављањем архиволти са теменом у осци купола и лучног кровног венца изнад њих. Како луци који носе мале куполе постоје само на једној страни (а на осталим се оне ослањају на бочне зидове и полуобличасте сводове суседног травеја), није било

разлога, осим декоративног, за подизање новог, споља видљивог постоља, сличног оном на великој куполи. Истина, такав низак додатак у подножју малих купола постојао је на неким црквама које су могле да послуже као узор нагоричком градителу — Св. Катарини и Св. Пантелејмону у Солуну, на пример,⁵⁸ али га нема на цркви Св. апостола и, што је врло значајно, ни на Богородици Љевишкој, у којој су само угаони зидови испод малих купола обрађени споља као куполна постоља. Данас, после рестаурације цркве, у дну тамбура малих купола у Нагоричину виде се на угловима ниски зидањички имитирају коцкасто постоље. Они су овде изведени по траговима који су забележени на старијим фотографијама,⁵⁹ али, питамо се, нису ли они додаци из XVI века, јер се на слици модела цркве из 1316—1318. они не виде, а нема их ни на Љевишкој, која је у великој мери утицала на Нагоричино.

У спољашњем обликовању Нагоричина, као израз жеље да се нагласи „крст“ чији се краци протежу до све четири фасаде, посебно су пажљиво обрађени њихови завршци са двостепеним архиволтама, ослоњеним на пиластре који не допиру до земље. Ови пиластри уоквирују репрезентативно обрађене прозоре.⁶⁰ Веома слично решење постоји како на јужној и северној, тако и на западној страни цркве, са мањим разликама: на бочним фасадама су две једнаке трифоре, а на западној доста различито обрађена бифора; пиластри о које се ослањају архиволте спуштају се на северној и јужној страни до једнаке висине, док су на западној они знатно краћи, али се визуелно настављају, после мањег прекида, на поменуте стубиће изнад нижих конзола, који су на истом размаку и исте ширине као и пиластри. Треба још рећи да се у вертикалној оси темена архиволти и симетрале између пиластара налазе прозори и тачно испод њих улази на западној и јужној страни.

Мотив пиластара повезаних архиволтама испод кракова крста добро је познат средњовизантијској архитектури,⁶¹ срећемо га у Цариграду (на пример, Календер-хане џамија, Атик Мустафа-паша џамија, Шејх Мурат мешчиди),⁶² као и у грчким областима (Дафни, Оснос Лука у Фокиди — посебно изражен на јужној фасади Богородичине цркве, Богородица Ликодиму и Петраки на Атици, Амфиса, Самара, Христијану на Пелопонезу и др.).⁶³ У касновизантијској уметности појава пиластара раширила се не само на северну Грчку, како је сматрао Мије, већ на далеко шири простор, од Крита до Србије и Бугарске на северу.⁶⁴ За нас су посебно занимљиве две цркве из северозападне Грчке, из XIII века, са истакнутим пиластрима на фасадама које повезују архиволте: Като Панагија код Арте (средина XIII века) и Порта Панагија у Тесалији (1283).⁶⁵ Не без утицаја старије византијске архитектуре, обрада бочних фасада на овим црквама била је, изгледа, тесно везана за њихов тип, у коме је својом висином и обрадом истакнут попречни брод. Иначе, без обзира на територијалне и хронолошке удаљености, украшавање бочних, понекад и чеоних фасада пиластрима и архиволтама (чак и нартекса, као што је то случај са католиконом манастира тоу Σαγματού у Беотији)⁶⁶ истрајно се чува исти тип који срећемо и у Нагоричину: испод архиволте, симетрично у односу на пиластре, смештају се бочни улази и изнад њих декоративно обрађени прозори, најчешће трифоре (Календер-хане и Шејх Мустафа мешчиди у Цариграду, Сагмата у Беотији, Като Панагија у Арти) или бифоре (Амфиса, Петраки, Порта Панагија).⁶⁷ У спомену који непосредно претходи Нагоричину, Богородици Љевишкој, веома слично су замишљени северни и јужни забат под централном куполом: испод профилисане двостепене архиволте која почива на закошеном импосту налазе се у сопственој ниши трифоре, од којих је она на јужној страни скоро идентична нагоричкој. Пиластри који носе архиволте су зидани такође као у Нагоричину, а и скраћени су на исти начин, због постојања нижег бочног брода.⁶⁸ Како показује пример Атик Мустафа-паше џамије, то је био поступак познат и коришћен и у старијој византијској архитектури. Пиластри на

⁵⁸ Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της, 96, 116.

⁵⁹ Уп. нпр. G. Bošković, *Deux églises*, pl. XX/2.

⁶⁰ Истакнуте пиластре на бочним странама цркве запазили су G. Millet, *L'ancien art serbe*, 101; П. Ј. Поповић, *Прилози за савременију сликарску црквену архиволту*, 106; Исти, *Слика Нагоричино*, 2, 16, 17; Ж. М. Татћ, *Трагом велике прошлости*, 105; Ђ. Бошковић у СКГ, н. с. XXVII/2, 128.

⁶¹ Појаву пиластара на фасадама испречно је описао Г. Мије (*L'école grecque*, 160—162), помишљајући да су они најпре коришћени у Цариграду (са даљим пореклом у оријенталној хришћанској архитектури) и то у црквама са тропмама, а да су се касније раширили и на друге типове цркава, пре свега у северној Грчкој.

⁶² Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, 18—19, Fig. 2/2, 2/3, 2/7, 211, Fig. 24/1; 313/314, Fig. 32/1—2 (Шејх Мурат мешчиди више не постоји, а изглед цркве познат је са претежа из 1877. и 1890; потиче вероватно из доба Комнина).

⁶³ G. Millet, *L'école grecque*, 160, Fig. 31; M. Г. Σωτηρίου, *Το καθολικόν της Μονής Πετράκης Αθηνών*, ΔΧΑΕ IV/2 (1960—1961) 103—108, πλв. 47/1; A. К. Орλάνδος, *Ὁ παρά την Ἀμφισσαν ναὸς τοῦ Σωτήρος*, ABME I/2 (1935) 181—196, еικ. 3—4, C. Mango, *Architettura bizantina*, Fig. 233, 247.

⁶⁴ Пиластри са архиволтама на фасадама су најизраженији на двома критским црквама из XIV века (обе у облику уписаног крста): св. Мирон и Ај Кир-Јанис у Алкијану, A. К. Орлάνδος, *Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα της Δυτικῆς Κρήτης*, ABME VIII/2 (1955/56) 175—185, еικ. 28—29, 31; Г. А. Σωτηρίου, *Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ αρχαιολογία*, 446, еικ. 292. Типичне одлике цркве са пиластрима повезаних архиволтом, на три фасаде, има и Св. Јован у Месемврији, такође из XIV века (G. Millet, *L'école grecque*, 89, 161, fig. 44; A. Rachénov, *Eglises de Mésevriria*, Sofia 1932, 90—98, Fig. 56, pl. XLII).

⁶⁵ A. К. Орлάνδος, *Η Πόρτα—Παναγία της Θεσσαλίας*, ABME I/1 (1935) 5—40; Исти, *Η μονή της Κάτω Παναγίας*, 75—77.

⁶⁶ A. К. Орлάνδος, *Η εν Βοιωτία Μονή του Σαγματού*, ABME VII/1 (1951) 86—88, еик. 11.

⁶⁷ У међувремену су неки од ових улаза зазидани и сведени на прозоре (Календер-хане, Петраки).

⁶⁸ С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 84, сл. 3. Пошто је наос цркве отворен према бочним бродовима, у Љевишкој

су, разумљиво, изостали улази који се у највећем броју случајева налазе у црквама са фасадама обрађеним на описани начин. Такође, у призренској цркви постоје само две фасаде, бочне, са архиволтама и пиластрима, јер се на трећу, западну, надозвезује виши ексонартекс са звоником.

⁶⁹ Уп. Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, Fig. 2/3; Th. F. Mathews — E. J. W. Hawkins, *Notes on the Atik Mustafa Pasa Camii in Istanbul and Its Frescoes*, DOP 39 (1985) 129, Fig. 8.

⁷⁰ Уп. G. Bošković, *Deux églises*, 197—198 и fig. 138; Исти, *Извештај у крајке белешке*, 176.

⁷¹ О појави и развоју ових апсида в. G. Millet, *L'école grecque*, 182—183, 186—189; Н. И. Брунов, *Архитектура Константинопоља IX—XII вв.*, ВВ II (XXVII) (1949), 208—209; Ch. Delvoye, *Etudes d'architecture paléochrétienne et byzantine. II. L'abside*, Byzantion XXXII/2 (1962) 531—533.

⁷² Уп. Α. Ευγγούπουλος, *Τίσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη 1952, πίν. 1/2; Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης — όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, πίν. 2; Г. М. Велѣнѣс, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984, πίν. 51/1, 2, 3, 52/1; Η *Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, 96, 119.

⁷³ Н. Л. Окуѣв, *Грађа за иѡиорју*, 90.

⁷⁴ Уп. G. Millet, *L'école grecque*, 225—232. Овакво украшавање фасада, које Мије назива „le parement cloisonné“, среће се од почетка XI века на споменицима око Атине, у Беотији, на Пелопонезу, у Костуру и западној Грчкој.

⁷⁵ Овакво зидање је било распрострањено у македонским и епирским споменицима XIII и XIV века, у Прилепу, Охриду, Арти, у Св. Никити код Скопља, уп. Г. М. Велѣнѣс, *Ερμηνεία*, πίν. 12/1—3, 14/2—3, 5, 17/1—2, 31/2, 59/2, 85.

⁷⁶ Исто, πίν. 46/Б, 81/γ.

⁷⁷ G. Bošković, *Deux églises*, 206.

јужној фасади ове цркве нису доведени до тла, већ су пресечени на висини где је вероватно почињао кров нартекса који више не постоји.⁶⁹ Пошто је и у Нагоричину постојао отворени трем, у положају и величини сличан призренским бочним бродовима, пиластри су и изведени да буду видљиви само изнад косих кровова ових бочних додатака. Усек на једном пиластру на јужној фасади Нагоричина сигурно показује висину крова над отвореним тремом, што се поклапа са решењем у Богородици Љевишкој.⁷⁰ Због инсистирања на крстообразности цркве у Старом Нагоричину и обради западне фасаде на начин како је то изведено на бочним странама, на тој фасади су такође пиластри уз ивице забата скраћени. То се може и објашњавати тежњом ка једнообразности, пошто на западној страни цркве није постојала никаква ниска конструкција као на јужној, можда и на северној страни.

Градитељ Нагоричина је, поменули смо, на источној страни, на апсиди, потпуно одступило од концепције свога претходника чију је грађевину обнављао. Пошто му висина затечених зидова није дозвољавала да сагради апсиде бочних делова олтар, он је завршио само затечену апсиду и то на начин који је одуарао од старије полукружне, само у камену изведене конструкције. Узор за своје петострано решење апсиде он је могао да нађе у савременој али и у средњовизантијској архитектури. Од XI па до XIV века, наиме, биле су у Цариграду омиљене петостране (чак и седмостране) апсиде, украшене системом слепих аркада и ниша.⁷¹ По томе што се у Нагоричину апсидални прозор налази у доњој зони, а нише у петостраном горњем делу апсиде, намеће се поређење са старијим византијским црквама (северна црква манастира Константина Липса, црква манастира Христа Пантеопта, Св. Теодор у Цариграду, Св. Софија у Охриду, Св. Софија у Кијеву, Богородичина црква у Крини на Хиосу), али је такво решење, заправо, изнуђено прилагођавањем млађег градитељског слоја старијем и приближено неким касновизантијским решењима у Мистри и Месемврији. У ствари, без обзира на то што се у њиховом нивоу не налази и прозорски отвор, нише на нагоричкој апсиди су ближе онима из Паригоритисе у Арти, из Богородице Перивленте у Охриду, са цркве Христа Спаса у Верији и из солунских цркава св. Пантелејмона и Таксијараха, на чијим су апсидама нише најчешће спуштене у прву зону.⁷² Њихова обрада, декорација, стеновање и издуженост нагавештавају могућу замисао апсиде у Нагоричину, да је њен градитељ био у прилици да је подигне из основа.

Техника грађења

Разлика у зидању и употребљеном материјалу на фасадама сасвим јасно показује одакле је црква надограђена почетком XIV века. Тада је, како је већ примећено, у истом материјалу — трахиту — и на исти начин, президано неколико редова и заливиено новим и дељбим спојницама од малтера.⁷³ После те висине, почев од основе горњег реда прозора, уз камене блокове трахита узетих са порушених делова старије грађевине, затим кречњака и сите, обилато је коришћена и опека, 3—4 см дебела, а ширине 13 или 16 см. Осим што је била употребљена за архиволте, искључиво или чешће са унутрашњим луком од камена, она је коришћена и за двостепене лукове око прозора испод источног пара малих купола или са каменим допрозорницима испод западних купола и на онима око бочних кракова крста. Скоро без изузетка, хоризонтални редови камена се смеђују са једноструким редовима опеке. То наизменично смеђивање камена и опеке допуњено је и насатично постављеним опекама, али скоро без икакве правилности, осим за западној фасади. Са пажњом је сваки камен уоквираван, на њој, једним редом опека и фугованом малтерном спојницом која не испада из равни зида. Због оваквог зидања западна фасада Нагоричина подсећа на грађевине сред-

новизантијског периода у Грчкој,⁷⁴ а са овим споменицима повезују је и прецизно обрађени камени тесаници. На осталим фасадама, међутим, одступило се скоро сасвим од овакве правилности; једино се на јужној фасади у њеном источном делу и на бочним странама попречних кракова крста чешће примењивало одвајање камених тесаника са две усправне опеке.⁷⁵ Међусобно одвајање тесаника било је извођено и постављањем комада опеке једног изнад другог, који обично испуњавају простор или допуњавају неправилан облик камена. Овако положене опеке биле су, изгледа, преузете из еписрске архитектуре, јер ту врсту зидања срећемо у Влахерни и у Като Панагији у Арти, где је она толико примењивана да се може разумети као метод.⁷⁶ У Нагоричину се налазе и многе друге комбинације камена и опеке, о чему ће бити речи ниже, као и њихова употреба у комбинацији са керамичким крстићима.

За разлику од спољњег лица, тешко је утврдити како су изведени зидови према унутрашњости. Они су, изгледа, углавном зидани смењивањем хоризонталних редова камена са два или три реда опеке,⁷⁷ како је то уобичајено у византијској архитектури. Ступци су зидани тесаницима величине сличне камену са доњих делова грађевине,⁷⁸ а и венци на пиластрима су били од камена. У комбинацији полуотесаног камена и опеке били су изведени и сводови,⁷⁹ док су пандантифи зидани само опекама, у хоризонталним редовима, са мањим испадима горњих редова у односу на доње.⁸⁰

Куполе су зидане од камена, опеке и украшаване редовима керамичких крстића. У угловима страница главне као и угаоних купола, употребљене су танке колонете од камена, са капителом заокосених ивица и слично обрађеном базом,⁸¹ али су лица, и поред исте концепције, различито изведени: на великој куполи она су уоквирена двома архиволтама, спољном од опеке, а унутрашњом од камена, док је отвор дефинисан издуженим луком од опеке; на малим куполама лице сваке стране уоквирује само једна архиволта од опеке, а отворе — камени лук који се спушта до основе прозора. Иначе, на свим куполама између отвора и темена архиволте постоји тимпанонско поље украшено опеком и керамиком, а исти материјал употребљен је и за затварање неких прозора на малим куполама.

Црква је била покривена црепом, што је редак случај међу споменицима српске архитектуре XIV века, а јединствен међу црквама чији је ктитор био краљ Милутин. Препокривање црепом, а не оловом, био је обичај, скоро правило, везан за византијску архитектуру грчких области, па и Македоније и свакако је оданде преузет. Судећи по остацима, овако је била покривена и црква у оближњем манастиру Прохора Пчињског, подигнута некако у исто време кад и Нагоричино.⁸² О томе да је Нагоричино било покривено црепом јасно сведочи модел цркве у рукама ктитора, на коме су и цртежом и бојом означени црепови на куполама, изнад сводова, на кокастом постољу главне куполе као и изнад отвореног трема на јужној страни цркве.⁸³ Приликом последњих конзерваторских радова на цркви пронађено је више комада одличних сачуваних црепова, а и у шуту око цркве има много њихових делова. Цреп је вероватно прављен у близини цркве, а сваки комад је добијао одговарајући облик, јер су у крововима цркве преовлађивале закривљене и сферне површине, које је било тешко покрити црепом истог облика.⁸⁴ Пошто је овај кровни покривач вероватно у знатној мери пострадао до XVI века, у обнови која је тада извршена црква је покривена каменним плочама, које су све донедавно стајале на цркви. Тада су, да би се обезбедила стабилност плоча, уместо таласастих венаца на куполама сазидане хоризонталне ивице, као што су и сви полуобличасти сводови прилагођени крову на две воде, а бочни на једну воду, па су дозиђивањем уједначени по висини. Поред других последица то је значило и скоро потпуно елиминисање лучног кровног венца испод малих купола. Конзерваторским захватима извршеним осамдесетих го-

⁷⁸ Ђ. Бошковић, *Архитектонски извештаји*, 220. Бошковић, који је руководно конзерваторским радовима на архитектури 1930—1931. доноси најпоузданије податке о материјалу и зидању. Он, међутим, није сигуран да ли су ступци у целини са првобитне цркве, иако „није могуће да су у Милутиново доба и они президани и то материјалом који је пао са горњих делова зидова“. Њихове димензије, међутим, и аналогиче са Богородицом Љвишком наводе да су сазидани 1312/13. од старог материјала (в. С. М. Ненадовић, *Богородица Љвишка*, 175—176).

⁷⁹ П. Ј. Поповић, *Прилог за сјугују сјае српске цркве архиепископуре*, 105; Г. Бошковић, *Deux églises*, 206.

⁸⁰ П. Ј. Поповић — В. Р. Петковић, *Сјае Нагоричино*, 17, т. VI.

⁸¹ Ђ. Бошковић, *Архитектонски извештаји*, сл. 9.

⁸² Црква из XIV века налази се сада у саставу веће грађевине подигнуте 1900. године. Конзерваторски радови извођени су на цркви и око ње недавно и о њима постоје редовни извештаји: Гласник Друштва конзерватора Србије 7 (1983) 34—35, 38—41; 8 (1984) 42—44; 9 (1985) 72—73; 10 (1986) 75—76.

Архитектура цркве, међутим, није била посебно разматрана, иако појединим својим аспектима то и те како заслужује. Да припада времену краља Милутина, сведочи у првом реду она сама својим одликама, затим једна опека са именом „Сава“ на северном зиду, идентична са опекама на Богородици Љвишкој, што би упућивало на везу ове цркве са призренским епископом, а од 1309. до 1316. архиепископом Савом III, као и податак, забележен у српским летописима, да је краљ Милутин био ктитор цркве у манастиру св. Прохора Пчињског (Ј. Хаџи Васиљевић, *Свеи Прохор Пчињски и његов манастир*, Годишњица Николе Чупића XX (1900) 59—116).

⁸³ Нетачно је тврђење арх. Пера Поповића (*Прилог за сјугују сјае српске цркве архиепископуре*, 105) да је црква била покривена оловом. Остаци олова које је он пронашао у цркви или су из времена после XIV века или је олово првобитно употребљено само спорадично, за неке специјалне намене.

⁸⁴ Полагање црепа је било уобичајено: директно на свод или закопаан кров стављан је цреп правоугаоним или трапезоидног облика са глешасом горњом страном. На саставцима два реда оваквих црепова, на њихове подигнуте ивице, полагао је други ред црепа, полуобличастог облика.

Б. Бошковић, *Извешај и крајке белешке*, 176; Исти, *Архитектонски извешаји*, 216.

Б. Бошковић, *Архитектонски извешаји*, 217—218.

П. Ј. Поповић (*Прилози за студију сјајне српске црквене архитектуре*, 105) уочио је на каменитим рагастовима доњих прозора изнутра чепове, за које је претпостављао да су служили за двокрилне капке, а споља решетке од гвозђа. Вероватно су то детаљи везани за старију цркву и затварање њених прозора.

дина одстрањене су ове накнадне измене и цркви је у највећој мери враћен првобитан изглед.

Оригинални под цркве није сачуван, осим једног дела у олтару, где је урађен од опека, чије појединачне величине износе $45,5 \times 45,5 \times 5,5$ cm.⁸⁵ Није јасно да ли је са таквим патосом била грађевина из XI века или је он изведен у време Милутинове рестаурације цркве почетком XIV века, што ће бити вероватније. Сада је црква највећим делом са подом од каменитих плоча, које су постављене у радовима изведеним пре и после Другог светског рата.

Прозори такође нису сачувани у свом оригиналном виду. На многима су чак вршене значајне интервенције, па су наше време дочекали знатно оштећени и зазидани. У конзерваторским радовима 1930. и 1931. они су отворени и обновљени пропали делови, као на северној трифори.⁸⁶ Слика модела цркве јасно сведочи да су прозори били са транзенама у које су уметана округла стакла и то на свим прозорским отворима: на куполама, трифорама и једноделним горњим као и старијим правоугаоним прозорима,⁸⁷ али ни од транзена ни стакла нема више трагова у цркви.

Декоративна обрада фасада

Архитекта који је обнављао цркву у првим деценијама XIV века посветио је велику пажњу декоративном изгледу фасада, сасвим у духу касновизантијске архитектуре. Већ смо подвукли да је за њега било веома важно спољашње обликовање грађевине, при чему се доста слободно односио према унутрашњем простору, одступајући од његовог простог рефлектовања на фасадама. На основу данашњег изгледа фасада и цркве у целини, сигурно ће се престрого судити о декоративном аспектима цркве: одсуство бочних отворених тремова и фресака у њима, који су на дужим странама цркве сакривали неразуђене површине старије грађевине, зарушени некада јаки и правилно зидани пиластри, знатна оштећења фасада и позније неадекватне интервенције — све то допринио је доста рђавом утиску о спољњем изгледу Нагоричина. Велика зависност од старијег објекта који је 1312/13. само надограђен и транспонован у једну нову целину, није могла да буде избегнута новим живљим формама, високо избаченим крацима крста, чија прочеља истичу још издигнутије архиволте, као и петокуполним решењем, са симетричним распоређивањем најистакнутијих тачака, угаоних и средње куполе. Скоро искључива употреба каменитих тесаника са раније цркве онемогућила је онако правилно зидање какво срећемо у Богородици Љевишкој, а посебно у Грачаници, споменицима хронолошки и стилски најближим Нагоричину. С друге стране, одсуство једног строжег система, који би унео више реда у декорацију, довео је до сасвим слободног посезања за мотивима из богатог репертоара византијског декоративног украса, посебно омиљеног у епирским споменицима.

Декоративни сплет опеке, камена и четворолисних керамичких украса најстудиозније је изведен у забатима кракова крста и на куполама, али је, са мање дисциплине, он прекрио и све друге слободне површине зидова, а посебно горње зоне апсиде. Забати попречних кракова крста су слично замишљени, уз мање разлике у мотивима, са јасном намером да се истакне њихова сликовитост у целини и ред у детаљима. Читава декорација је подређена трифорама, са каменитим колонетама и зиданим лудима једнаке висине, које опасују унутрашњи ужи камени допрозорник. Он се продужује увис и лучно завршава велико тимпанонско поље. Прати га, са спољне стране, архиволта од опеке, а ову — низ керамичких крстића, такође у оквиру од опеке. Тако је на јужној трифори. Око северне, низ овог керамичког украса се не спушта до основе прозора, већ се, мало испод висине капитета колонета трифоре, савија под

правим углом према споља. Такав цртеж керамичких низова који прате лук архиволти или отвора, па се око средине прозора гранају лево и десно, доста је коришћен у Нагоричину: око свих бочних прозора испод малих купола и око бифоре на западној страни. Керамички низови прате и прозорске отворе испод малих купола на западној фасади, спуштају се до потпрозорника, а затим се сасвим кратко ломе према споља. Тимпанонска поља трифора су скоро идентична: омиљено хоризонтално слагање декоративног украса у Нагоричину овде је најдоследније. Изнад малих лукова од опеке над отворима трифоре положено је неколико опека, а изнад овога се смењују водоравни редови керамичких четворолисника, орнамент од опеке сложене у облику обрнутог (јужна) или правилног (северна страна) латиничког слова Z, па двоструки и, најзад, једноструки фриз керамичких крстића (на северној страни редослед је обрнут). У самом врху тимпанона јужне трифоре је карактеристичан украс од керамике са једним положеним и на њега управним краћим редом четворолисних керамичких судића. Уместо тога, у врху северног тимпанона је цвет од керамике са осам латица, такође окружен крстићима. Изнад трифоре на јужној страни, а испод камене архиволте, налази се описани мотив од два реда керамичких крстића управних један на други (обрнуто слово T), праћен тестерастим редовима опека, што је — ако занемаримо кровне венце — јединствена примена овог мотива у Нагоричину. Изнад трифоре на северној страни је комбинацијом пет цветова са по четири латице формиран крст у керамици; између кракова су четири керамичка крстића, а у угловима криптограм IC X N K ($\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma \text{Xp}\iota\sigma\tau\omicron\varsigma \text{N}\iota\kappa\acute{\alpha}$).

Овако богат али правилно распоређен керамопластични украс, усклађен са елементима другостепене пластике, понавља се мање или више успело и на другим фасадама, са мотивима које смо овде већ уочили. На западној фасади уз лук изнад тимпана бифоре такође тече венац од керамичког четворолисног украса, који се по завршетку лука водоравно шири лево и десно, а изнад је крст са дугачком водоравном основом: урађен је од керамичких крстића и оперважен опекама, а око њега су слова криптограма Φ X Φ Π ($\text{φ}\acute{\alpha}\varsigma \text{Xp}\iota\sigma\tau\omicron\varsigma \text{φ}\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota \text{π}\acute{\alpha}\sigma\iota\nu$) исечена у керамичком материјалу. Испод њега, у тимпану бифоре, налази се још један такав крст, у истом материјалу, али са словима IC X N K , а окружују га редови керамичких крстића и опеке.

Као што смо поменули, низови керамичких крстића налазе се доста правилно употребљени и око бочних прозора (испод угаоних купола), као и око одговарајућих отвора на западној фасади, док је на источној, на прозорима око апсиде, овај украс сведен на траку која се налази уз саму ивицу лука прозорске нише (јужни) и између архиволти и кровног венца (северни прозор), што је такође јединствен случај у Нагоричину.

Керамички украс, у виду декоративних крстића, сведен је на главној куполи на једноструке кратке луке који прате отворе и шаре изнад њих, у врху тимпана, у облику изврнутог слова T, крстова или других једноставних мотива. Тимпаноне страна малих купола испуњавају исте шаре од керамичких крстића, али допуњене још двоструким па и троструким паралелним линијама са сучељеним угловима.

Треба рећи да се керамички крстићи повремено убацују без икаквог реда, један или неколико, у зидове, око прозора, у забатима и на малим куполама, најчешће да попуне празнину између два камена тесаника, а сасвим једноставне шаре од керамичких крстића употребљене на апсиди повећавају декоративност овог дела нагоричке цркве.

Апсида је, иначе, место где је тежња ка декоративности и шаренилу дошла до највишег степена. Њене нише и простор између њих испуњени су скоро у целости шарама од опеке, са обиљем мотива, једноставним у својој структури и добро познатим византијској уметности: ластин реп, једнострука и двострукa риблиа кост, меандар, комбинација три управ-

Уп. посебно С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 147—168 и Г. Суботић у: *Историја примене уметности код Срба*, I (одељак: *Керамоласични украс*), Београд 1977, 45—50.

П. А. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δοτικήν στερῆν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἠπειρὸν, ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7^{ου} μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10^{ου} αἰῶνος*, Θεσσαλονίκη 1975, πιν. 15, 29, 33, 50/1; Ν. Γκιολῆς, *Βυζαντινὴ ναοδοκίμια*, πιν. 12α, 13, 33, 35β, 36, 37α, 38, 44α, 46α, 47β, 49, 52.

С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, т. XXVI, XXVII, XXVIII, XXXIV, XXXV, XXXVI.

Најзначајније споменике Епира објавио је А. Орландос (ABME, 2, 1936, и *Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπειροῦ, Ἠπειρωτικὰ χρονικά* 2, 1927, 153—169), а појединим проблемима епирске архитектуре посветили су посебне студије Д. И. Палас (*Epirus, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1968, 207—334), П. Л. Βοκοτόπουλος (*Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις τὴν Δοτικήν Στερῆν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἠπειρὸν*) и Г. Веленис (*Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus: the Origins of the School*) у: Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 279—284.

Уп. А. Παπαδαῖος, *Ο κερραμολαστικός διάκοσμος των βυζαντινῶν κτηρίων της Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα 1973, 14, 15, 56, 58, 60, πιν. 5, 150, 191, 198, 20, 24е, 258, 31а; Th. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, 337, Fig. 35/32.

У Богородичиној цркви у Крини на Хиосу појављује се двоструки меандар, рибаљ кост, шара од двоструких положених и усправних опека (Н. Buchwald, *Laskarid Architecture*, 274—276, Fig. 18—21), у Св. Јовану Алитуретосу у Месемврији такође (А. Rachéon, *Eglises de Mésémvria*, pl. XIV—XXI) или у Св. апостолима у Солуну (*Η Θεσσαλονίκη καὶ τὰ μνημεῖα τῆς*, 101).

Врло добар преглед овакихх орнамената доноси Г. Веленис, *Ερμηνεία του εξωτερικοῦ διακόσμου*, πιν. 14/1, 2, 3, 5, 15/1—2, 46/2, 51/1, 69/1, 85/1—2; за Богородицу Олимпиотис у. Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινὰ νοαὶ τῆς Θεσσαλίας*, Αθήνα 1979, πιν. 67, 69.

Α. Ζωγγόπουλος, *Τέσσαρες μικροὶ νοαὶ τῆς Θεσσαλονίκης*, εκ. 22, πιν. Α/3; Α. Χατζηρικόλαος, *Βυζαντινὰ καὶ μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἠπειροῦ*, ΑΔ 21 (1966) II/2 — *χρονικά* (1968) πιν. 298; Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινὸι νοαὶ τῆς Θεσσαλίας*, πιν. 67, 69; Γ. Μ. Βελένης, *Ερμηνεία του εξωτερικοῦ διακόσμου*, πιν. 29/1, 54/1, 110/1; Đ. Bošković — K. Tomoski, *L'architecture médiévale d'Ohrid*, fig. 8.

не и једне положене опеке као и украси у виду камених дискова у источној и нишама на југоисточној страни.

На фасадама се појављује још неколико украса као одвојени фризови или детаљи, који су пре везани за градњу, као присећање на већ познате мотиве, а мање проистекли из жеље за стварањем јединственог визуелног утиска. Такав је веома много коришћен мотив ластиног репа, двоструки меандар на јужној фасади и наизменично смењивање по две или три положене и усправне опеке. Орнамент у облику обрнутог Z, који нам је познат са бочних забата, употребљен је још само једанпут — у тимпанону једне стране југоисточне куполе.

Фасаде са овако богатом декорацијом нису никаква реткост у касновизантијској архитектури и међу споменицима с почетка XIV века у Србији, па је и тражење паралела за поступак нагоричког градитеља релативно лако. Премда се избор мотива и склоност ка шарању фасада различитим материјалима, посебно опеком, запажа још и на старијој архитектури, они су преко споменика XIII века, посебно у држави Ласкариса и Епирског деспотата, пренети у архитектуру доба Палеолога и уметност словенских земаља, Бугарске и Србије. Већ је тачно уочено да се у овом погледу српска архитектура раног XIV века, пре свега, обраћа наслеђу сачуваном у Арти и уопште западним грчким областима;⁸⁸ уз Љевишску, то је најоучљивије управо на цркви у Старом Нагоричину. Са онима у Епиру и њему суседним областима, Тесалији и Македонији, њу повезује не само слично замишљен програм, већ и истоветност многих појединачних решења.

Једна од најоучљивијих заједничких црта између декорације Нагоричина и споменика у Грчкој јесте венац од керамичких крстића или тегестасто постављених опека, који прати лукове архиволти око отвора, а затим се његови крајеви хоризонтално гранају. Такав украс у облику великог грчког слова омега био је много коришћен у западним деловима Византијског царства. Његово трајање тамо можемо да пратимо непрекидно од X века.⁸⁹ Тај украс налазимо први пут код нас примењен у Богородици Љевишкој у Призрену,⁹⁰ мада не још онако доследно као у Нагоричину.

Пошто нас многе појединости нагоричке архитектуре упућују на Епир, посебно на његове споменике XIII века, даље тражење њиховог порекла одвело би нас у сложено и још недовољно испитано подручје укрштања утицаја и формирања епирске архитектуре.⁹¹ Тако, на пример, за наизменично слагање две или три положене и усправне опеке, да би се добила што декоративнија површина (северна фасада Нагоричина), за орнаменте у облику двоструке рибаљ кости (нише на апсиди) и двоструког меандра (јужна фасада) добре аналогije могу се наћи на цариградским споменицима⁹² или онима који су настали под непосредним утицајем из византијске престонице.⁹³ Врло широку примену ови орнаменти су нашли и у грчким споменицима, у Арти, Охриду, Прилепу, Тесалији, Солуну и другим јужним и западним областима,⁹⁴ а како је на тим споменицима ова орнаментика комбинована са cloisonné техником зидања, склони смо да Нагоричино прикључимо овој групи споменика. У њима је и орнамент од опека сложених у виду слова Z (Св. апостоли, Св. Никола Орфанос, Св. пророк Илија у Солуну, Олимпиотиса код Еласона и Св. Ђорђе у Агији у Тесалији, Като Панагија и Св. Димитрије у Кипсели код Арте, спољна приправа Св. Софије у Охриду)⁹⁵ или од специјално прављеног керамичког украса сличног облика (Влахерна и Като Панагија у Арти, Св. Никола у Канаџији),⁹⁶ а налази се најчешће на апсиди или као хоризонтални венац у тимпанону прозора (Влахерна у Арти, Св. апостоли у Солуну, Св. Никола у Канаџији, Св. Харалампиије у Каламати), тачно онако како је то изведено у Богородици Љевишкој и изнад трифора у Нагоричину, што доста јасно указује одакле је тај мотив доспео у Србију.

С друге стране, као што смо истакли, у Нагоричину је декоративност

фасада постигнута и уз обиље украса од керамичких крстића, који најчешће у облику низова теку око архиволти и отвора. Нема сумње да њихову појаву овде треба објашњавати Богородицом Љевишком, мада се тамо овакви украси налазе и на другим местима, а и разноврсност њихових облика је већа. Њихово даље порекло, међутим, није још у науци довољно објашњено.⁹⁷ Цариградска архитектура познавала је овакве четворолисне керамичке украсе, изгледа, и пре XIV века, из кој су периода сачувани примери на тзв. Текфур сарају,⁹⁸ што слутимо по сачуваним споменицима који су настали под јаким цариградским утицајем (Трново и Месемврија у Бугарској, XII—XIV в. или Панагија Сикелија у Дидими на Хиосу, XIII век).⁹⁹ Систем украшавања фасада керамичким крстићима и њихова концентрација око прозора и лукова, што се запажа на наведеним споменицима, понавља се и на црквама западне Грчке и Македоније — од Св. Харалампија у Каламати, преко Паригоритисе у Арти и Кириотисе у Верији до Св. Николе у Прилепу.¹⁰⁰ Судићи по облицима керамичког украса, овај круг споменика представља исходште за такав украс у Љевишкој, а самим тим и за Нагоричино. У овим српским споменицима његова примена је билатеријална, а распоред и пртеж показују велику зависност од шара са епирских и тесалијских цркава (хоризонталне линије, обрнуто слово Т, „ластин реп“), које су тамо најчешће изведене у опеци.

Како показује Влахерна у Арти, у епирској архитектури су биле коришћене за украшавање фасада и представе крстова од керамике, што је украс, иначе, добро познат средњовизантијској архитектури; у тимпанонским пољима бифора на јужној и северној фасади Влахерне изведени су у керамици расцветали крстови, а цветолки орнаменти срећу се и на Като Панагији.¹⁰¹ Управо је њима најсличнији крстолики цвет у врху тимпана северне трифоре Нагоричина, а у принципу и крст (састављен од пет крстића) испод архиволте на истој фасади. Око овог крста у Нагоричину изведена су, такође у керамици, слова IC XC NI K , што није непознат обичај у византијској уметности.¹⁰² У Нагоричину су, међутим, искоришћена и преимућства крстоликог керамичког украса који је овде много коришћен, па су на западној фасади изведена и два оваква крста — у тимпану бифоре и под архиволтом изнад ње. По начину слагања крстастих лончића и њиховом уоквиравању опекама, поступак веома подсећа на примере са Св. Николе у Прилепу;¹⁰³ непосредан узор је, међутим, била Богородица Љевишка, на којој се такође појављују на забатима, испод архиволти, крстови од керамичких лончића окружени опекама,¹⁰⁴ али и такви (трифора на апсиди)¹⁰⁵ који ће, скоро дословно, бити поновљени у Нагоричину на западној фасади — са подножјем доле и апотропејским натписима окол.

Типолошке и стилске одлике

На основу досадашњег излагања може се доћи до неких поузданијих закључака који ће цркву у Старом Нагоричину одредити ближе, како типолошки тако и стилски. У погледу основе сасвим је јасно да је градитељ кога је ангажовао краљ Милутин пошао од затеченог правоугаоника, који су чинили зидови старије цркве сачувани до висине од приближно шест метара. Какав је унутра био распоред стубова, стубаца или преградних зидова — сасвим је неизвесно. Са већом сигурношћу једино можемо да претпоставимо да је неки носач постојао на месту зида између наоса и припрате, и то из два разлога: што се он налази тачно у оси западног пара пиластара старије цркве и, нарочито, што он заузима нелогично место у структури цркве из XIV века, јер деформише његов централни простор. Надограђујући своју цркву на зидовима претходне и распоређујући у унутрашњости нове ослонце или преиначавајући старе, он није могао, а очигледно ни хтео, да добије средњовизантиј-

⁹⁶ А. К. Орлάνδος, *Η παρά την Άρταν μονή των Βλαχερνών*, АВМЕ II/1 (1936) еик. 10; Исти, *Η μονή της Κάτω Παναγίας*, еик. 10; Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, πίν. 14—16.

⁹⁷ Уп., G. Millet, *L'école grecque*, 287—288; С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 147—168.

⁹⁸ А. Пασαδαίος, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, 60, пін. 31а, 35β, 37а.

⁹⁹ За првке у Бугарској в. А. Rachénov, *Eglises de Mésevmria*, 19, 53, 70, fig. 17, 35, pl. IV, VI—IX, XXVII—XXIX, XXXIX—XLI; Н. Мавродинов, *Вънпашаа украса на сѣаробѣлгарскиѣ цркви*, 312—313; а за Панагију Сикелију в. Р. L. Vocotopoulos, *The Concealed Course Technique: Further Examples and a Few Remarks*, JÖB 28 (1979) 251, fig. 4; Н. Buchwald, *Lascarid Architecture*, fig. 16.

¹⁰⁰ G. Millet, *L'école grecque*, 283, 284, 287, fig. 115/b, 125; Г. М. Велѣнѣс, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου*, πίν. 42/2, 52/3—4; Исти, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus*, fig. 3.

¹⁰¹ А. К. Орлάνδος, *Η παρά την Άρταν μονή των Βλαχερνών*, еик. 8, 9; Исти, *Η μονή της Κάτω Παναγίας*, еик. 8, 10/11.

¹⁰² Уп., на пример, цркву Трифиљу у Кипарисији (G. Millet, *L'école grecque*, 257, п. 2) или цркву манастира Влатадона у Солуну (Α. Συγγόπουλος, *Τέσσαρες μικροί ναοί*, 58, πίν. III/4).

¹⁰³ Ф. Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој барони код Прилепа*, ГСНД XIX (11) (1938) 41, сл. 4.

¹⁰⁴ С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, т. XXVI, XXVII.

¹⁰⁵ Исто, т. XXVIII.

ско решење цркве са пет купола. Видели смо да је у византијској архитектури X—XII века овакав тип подразумевао квадрат или правоугаоник у основи приближно једнаких страна, што са Нагоричином никако није био случај. Аналогije са солунским црквама показују да је нагоричком градитељу била много ближе водећа тенденција у византијској архитектури, која је управо у Солуну дала неколико занимљивих остварења око 1300. године. Суштина програма ове архитектуре састојала се у подизању куполног језгра са олтарским делом у традиционалном плану уписаног крста, а опасивао га је, са три стране, брод у коме су функционално али и конструктивно били издвојени параклиси на источној и припрата на западној страни, изнад којих су се налазиле четири мање куполе. Овај нови тип касновизантијске архитектуре најбоље репрезентују у Солуну цркве св. Катарине и Св. апостола. Оно што је код њега било важно јесте могућност различите ширине и дужине ових спољашњих делова и распоред споредних купола које ће са централном чинити хармоничну целину. Експериментисања у овом правцу — при чему се никако не смеју искључити Богородица Љевишка и Нагоричино — на најбољи начин биће завршена у Грачаници.

Премда Нагоричино не понавља дословно солунске цркве, у његовој основи искоришћене су неке могућности које су највероватније оданде преузете. Затечени зидови нису дозвољавали развијање језгра у облику уписаног крста са трочланим олтаром, које би било опасно припратом, опходним бродовима и параклисима на њиховим источним крајевима. У тај правоугаони простор, међутим, могао је да се упише крст, а да се преостали простор попуни компартиментима карактеристичним за ново решење петокуполне цркве: припратом са малим куполама у западним угловима и бочним одељењима олтара, такође са паром малих купола уз источни зид, што је подсећало на параклисе из солунских цркава, мада се функционално и просторно заправо радило о ђаконикону и протезису. На овај начин решен је и проблем „вишка“ простора у издуженом правоугаонику основе и омогућено пластично обликовање грађевине, у чијој је композицији могло да буде остварено начело симетрије.

Први пут у српској архитектури ово у суштини компромисно решење било је примењено у Богородици Љевишкој, а одмах затим у Нагоричину. Мислим да није нимало случајно што се оба пута ради о црквама подигнутим на сачуваним остацима старијих грађевина, који су сигурно утицали на обим, па донекле и на структуру нових здања. Средишњи део призренске цркве има јасно изражен уписани крст у језгру, на чијем се пресеку кракова уздиже централна купола; испред западног крака је још један травеј, а дуж његових бочних страна два уска издужена травеја са малим куполама у најзападнијим деловима; у продужетку источног крака су два олтарска травеја са апсидом и уз њих такође дугачки и уски травеји (протезис и ђаконикон) са паром купола у најисточнијим деловима.¹⁰⁶ Овај средишњи део Богородице Љевишке био је скоро дословно пренет у Нагоричино, а мање разлике су проишле, углавном, из различитог карактера и изгледа старијих грађевина на њиховом месту.¹⁰⁷ Број, распоред, понекад и изглед ослонаца у двема црквама је веома сличан, као и распоред кракова крста и трочланог олтара. Западни део наоса из Призрена у Нагоричину је решен као припрата, са стубовима уместо стубаца, с тим што је код другог пара стубаца убачен попречни зид, чиме је пресечен западни крак крста, а заузврат свод над припратом издужен. Друга разлика огледа се у постојању два травеја у олтарском простору Љевишке (од којих је други покривен слепом калотом), до чега је дошло због велике дубине олтара. Затим, у Љевишкој су угаони травеји покривени јединственим полуобличастим сводовима, док су у Нагоричину ови комбиновани са крстастим. Због карактера затечених ослонаца, стубаца у Љевишкој а пуних зидова у Нагоричину, бочни опходни бродови могли су бити отворени

према наосу, али зато затворени према екстеријеру у призренској цркви, док је у Нагоричину морало бити обрнуто. Ове малобројне разлике не утичу битније на закључак о великој зависности млађе цркве (Нагоричино) од старије (Богородица Љевишка).¹⁰⁸ Сличност са Љевишком нам помаже да замислимо како би изгледао развијен наос (уписани крст) у Нагоричину да није скраћен са западне стране. Ово померање зида између наоса и припрате нагорички градитељ је био принуђен да учини вероватно због постојања зида на том месту; међутим, он је источне делове бочних одељења припрате решавао као угаоне травеје уписаног крста, а своду над припратом дао је споља изглед западног крака крста. С друге стране, претварањем западног травеја наоса из Љевишке у Нагоричину у припрату (са куполама), он се још више приближио савременим решењима у византијској архитектури са двокуполним припратима. Непосредан узор за троделно дељење припрате вероватно му је био западни део наоса Љевишке, али не треба искључити ни његово познавање старије епирске архитектуре и цркве Св. апостола у Солуну, одакле је могао да позајми и отвореност протезиса, односно затвореност ђаконикона према наосу.

Пошто је грађевина из XI века била довољно широка да се у њој размести ослонци за цркву новог типа — наос у виду уписаног крста, са припратом, олтаром и издуженим угаоним одељењима — саграђена је на њеним зидовима 1312/13. пространа црква, лепо осветљена, посебно у централном делу. Осим можда попречног зида између припрате и наоса, сви остали унутрашњи носачи и њихов распоред били су изнова подигнути почетком XIV века. У то нас уверава и нешто раније саграђена Богородица Љевишка, чији је протомажстор Никола у средњи брод некадашње базилике убацио нове ступце, на начин који ће скоро дословно бити поновљен у Нагоричину.¹⁰⁹ И у једној и у другој цркви добијен је простран поткуполни део и олтарски простор (у Нагоричину су та два травеја истих димензија), а једина већа разлика је у припрати Нагоричина — која одговара западним травејима наоса призренске цркве — у којој су због ниских стубова подужни зидови више наглашени. Ради добијања широког средишњег дела цркве, бочни травеји су сведени на доста уске компартименте, јако снижене и слабије осветљене; а да би чвршће били везани за средишњи лонгитудинални простор, они су, са изузетком ђаконикона, у највећој мери отворени према њему системом воструких или једноструких отвора. И у овом погледу могу се открити јасне сличности са наосом Љевишке. Обе цркве карактерише и постављање унутрашњих ослонаца у два уздужна реда, паралелна спољним зидовима (у Љевишкој — спољним бродовима), што је њиховим основама дало базиликалну форму, а неким испитивачима повода да пренаглашавају утицај старијих грађевина — базилика — изнад којих су подигнуте ове Милутинове цркве.¹¹⁰ Доказ да то није тачно јесте што су све битне тачке плана у Љевишкој и вероватно њихов највећи број у Нагоричину подигнуте први пут тек у радовима почетком XIV века, као и то што су ови ослонци у функцији грађевина које немају скоро ништа заједничко са базиликом. Постављање унутрашњих зидова паралелно са спољним, њихово примцање као и свођење зидова на ступце и стубове, представљало је најрационалније и најједноставније решење за добијање уписаног крста са куполом и троделног олтарског простора и припрате (односно западног травеја наоса у Љевишкој) са малим куполама. Уместо структурних последица, подизање ових цркава на зидовима старијих грађевина имало је само једну стварну тешкоћу у виду наметнутог обима зидова, што је далеко успешније решено у ентеријеру него споља. У Грачаници, где таквих препрека није било, изведено је веома хармонично обликовање маса и у екстеријеру.

Због очигледних разлика између ширине и дужине, у Нагоричину нису могла бити добијена три једнака лица грађевине (источна страна, са апсидом, морала је да буде решена на засебан начин), мада су она

¹⁰⁸ Овде, разуме се, не узимамо у обзир додатке који постоје у Љевишкој, а нема их у Нагоричину: пространа припрата која је отворена према опходним бродовима, као и отворени ексонартес са кулом-звоником. Иако је својом целокупном осовом Богородица Љевишка значајно зависна од солунске архитектуре, занимљиво је да се мале куполе не налазе над припратом и над бочним параклисима, већ изнад ђаконикона и протезиса, што ће бити поновљено и у Нагоричину, али овде је простор испод западног пара купола експлицитно одређен као припрата. Уколико је тачна претпоставка С. Турчића (Art Bulletin 59/4, 1977, 633) о накатном доизивању опходног брода са припратима и параклисима око олтара Љевишке, сличност између призренске и нагоричке цркве била би још боље објашњива.

¹⁰⁹ Упоредне мере између Љевишке и Нагоричина — ширина бродова, пресеци стубаца, распоред пиластара — као доказ о сродности два споменика доноси С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, 175—176.

¹¹⁰ За Нагоричино в., на пример, Ж. М. Татић, *Тријом велике ђроцлосци*, 102—103.

градитељу, у његовој концепцији композиције здања, била веома важна. У силуети грађевине највише су наглашени елементи крста висином попречних и подужних сводова и још издизањем архиволти на њиховим чеоним странама. Узор за то могле су бити многе старије византијске грађевине уписаног крста, али се за нас овде показује занимљив однос Нагоричина и њему савремених петокуполних цркава. У солунским црквама, Св. Катарини, Св. апостолима, а слично је било и у Св. Пантелејмону, куполно језгро опасује ниски омотач са малим куполама а краци уписаног крста су истакнути висином али су и веома кратки. Падају у очи и брижљиво обрађене њихове чеоне стране са архиволтама и трифорама.¹¹¹ У Богородици Љевишкој, међутим, краци крста су извучени до фасада, а само завршени попречних су и декоративније обрађени. Како, међутим, у Нагоричину није било никаквог постројења са западне стране, остао је слободан и западни крак крста; јако издужен, он прелази преко припрате (која по свом положају и распореду купола одговара ниским припратама поменутих солунских цркава) и појављује се на западној фасади, обрађен слично забатима крста на попречним странама. Источни крак крста такође се продужује изнад олтарског простора, али се завршава обичним троугаоним забатом. Које је искуство овде посредовало да се од солунских петокуполних узора дође до другачијих решења са елементима крста показаним на три фасаде и уз то веома декоративно решеним? Вероватно оно из Епира, у чијој је архитектури XIII века посебно негована обрада фасада са забатима кракова крста уз помоћ оних елемената — архиволте, пиластри, трифоре или бифоре и улази — чију ће композицију скоро дословно поновити Нагоричино.

Такво продавање кракова до фасада дало је целој грађевини изглед уписаног крста, чиме је споља изневерена унутрашња структура простора. Преузето из Љевишке, овакво решење се неће поновити у Грачаници, али ни сасвим одбацити: забати кракова крста над припратом и на бочним фасадама биће задржани, али ће се високо изнад њих издићи елементи уписаног крста, што у Нагоричину није учињено иако је то, у односу на сводове над припратом и олтаром, теоријски, било могуће. Пошто је спољашњим обликовањем црква у Нагоричину добила облик уписаног крста, простори између кракова су значајно снижени — чиме је такође занемарена логика унутрашњег простора — и подређени подизању малих купола. Те мале куполе су, као и у Љевишкој, повучене скоро у саме углове грађевине, што јако одваја Нагоричино од средњовизантијских решења, где су угаоне куполе веома приближене централној, а с друге стране приближава га новом типу петокуполне цркве у касновизантијској архитектури. Како су, међутим, средишњи уздужни простори веома широки у односу на бочне, поставио се проблем изградње малих купола, које би требало да буду мале и веома уске. Проблем је савладан на исти начин као и у Љевишкој: конструисане су споредне куполе хармоничне по својим пропорцијама са централном, али су једном својом страном утопљене у подужне сводове. Због тога црква има два лица у значајној мери међусобно различита: на бочним странама мале куполе су исувише размакнуте и удаљене од попречног крака крста и од велике куполе изнад њега, док су на западној страни цркве масе збијене, а облици утопљени један у други због висине забата у односу на мале куполе и због приљубљености њихових тамбура и подножја уз тај забат.

Ранији истраживачи Нагоричина, пре но што се и знало да црква потиче из две епохе, истицали су разлику у обради маса у доњем и горњем делу грађевине, јер се одједном прелази „од једноставних површина на концентричне аркаде са испадима и чак од правоугаоника ка полукругу, у прозорима, и од полукруга ка половици десетоугаоника на апсиди“.¹¹² Ово сасвим исправно запажање може се поткрепити и другим детаљима данас, када је у последњим конзерваторским радови-

ма цркви враћен приближно првобитан изглед. Контраст између доњих зидова и горње конструкције, који толико пада у очи, првобитно је био много ублажен, ако не и сасвим искључен, бочним отвореним тремовима, који су представљали лаку конструкцију ослоњену на ступце или пиластре, повезане широким полукружним луцима, а иза њих монотона зидна платна од камена била су прекривена фрескама. Како показује усек на једном пиластру на јужној фасади, као и слика модела цркве, низак кров изнад ових тремова завршавао се тачно испод потпрозорника, на месту где је почињало мешовито зидање у камену и опеци, одакле су почињале концентричне архиволте, вишеструко умножене око уских издужених отвора, који су се по строгој правилности смењивали на фасадама. Изнад средњих најистакнутијих прозора, на забатима крстова, непрекорно обрађених као бифоре или трифоре и богато украшених опеком, каменом, четворолисним керамичким лончићима и апотропејским крсним знацима, уздизао се велики полукруг троструке архиволте од камена, опеке и керамичких крстића. Изнад малих, чак скромних, средишњих прозора текла је кратка хоризонтална ивица крова, која се нагло спуштала и опет лучно издизала изнад крајњих прозора, западног и источног. Та немирна линија кровног венца у сталном подизању и спуштању, у описивању хоризонталних и полукружних облика, није одражавала унутрашњи распоред простора, већ је била подређена логици композиције целине.

Габријел Мије је први уочио да мале куполе, постављене у угловима грађевине нису овде саграђене да би ублажиле тежину главне куполе, већ оне појачавају ефекат споља, да би издуженом телу грађевине дале више релефности.¹¹³ Да се градитељ руководио првенствено естетским разлозима у њиховом размештају и обликовању, сведочи и то што је покушао да их издигне на што већу висину и да их тако приближи главној куполи. Проблем издизања малих купола и њихов хармоничан однос према централној био је добро познат византијској архитектури и решаван је на различите начине.¹¹⁴ Градитељ Нагоричина се овде још једанпут угледао на Богородицу Љевишку: зидове испод малих купола обрадио је као њихова постоља и подигао ивицу крова, чиме су визуелно мале куполе постале издуженије и „више“. Истина, то је учињено мање вешто него у Љевишкој, зато што се на бочним странама грађевине ове куполе не налазе на самој ивици, па је на тим странама постоље развучено и мање уочљиво. У следећој задужбини краља Милутина, Грачаници, тежња из Љевишке и Нагоричина ка истицању малих купола њиховим издизањем достићи ће највишу тачку, али не више мањим конструктивним интервенцијама и оптичким варкама, већ битно другачијим средствима.

Избегавање једноставних неразрађених површина на фасадама било је веома важно начело нагоричког протомајстора, које је спроводио на општем плану, а такође и у детаљима. Трочлана подела западне фасаде, која се лако запажа, била је спроведена и на јужној (врло вероватно и на северној) страни цркве. Ту поделу добро је уочио и сликар фресака који је 1317/18. приказао цркву са југозапада. На тој слици Нагоричина у рукама ктитора јасно се види трострука аркада отвореног трема у приземљу, изнад чијих су лукова тачно пројектоване такође полукружне архиволте изнад трифоре и угаоних прозора, а изнад ових се уздижу централна и две мале куполе. Двостепене архиволте око увучених ниша са удвострученим допрозорницима, висока тимпанонска поља изнад бифора, трифора и прозора на куполама, избачени пиластри и лукови изнад њих, апсида и тамбури купола, пластично обрађени у виду ниша, ломљење и савијање линије кровног венца — све то довољно рашчлањује фасаде, уноси потребну динамику и облике ненаметљиво претапа један у други. Оваквом обрадом спољних облика Нагоричино је без сумње превазилазило Љевишку, строго и уздржанију у облицима.

Као што смо већ поменули, о односу Љевишке и Нагоричина је са највише аргумената писао С. Ненадовић у својој монографији Богородице Љевишке. Он је дошао до закључка да има довољно елемената за претпоставку да је протوماјстор Никола, који је обновио цркву Богородице Љевишке, обнављао и цркву св. Ђорђа у Старом Нагоричину (*Богородица Љевишка*, 178—180).

Та строгост градитеља Љевишке учинила је, међутим, да се у њене фасаде унесе много више реда и да сваки декоративни детаљ зидања или керамичког украса следи, доста прецизно, унапред утврђен систем. То са Нагоричином, пак, најчешће није случај. Уз пажљиво конципирану композицију украса на северном, западном и јужном забату, донекле и на куполама, срећу се овде и доста аљкаво обрађене површине, неки украси појављују се и прекидају без унутрашње логике, керамички четворолести постављају се понекад насумице између редова тесаника, а шарање опеком је, осим на поменутим местима, такође небрижљиво, више подређено потребама површине коју треба попунити. Врло је вероватно да се у оваквом односу према систему декорације на фасадама градитељ присећао епирских споменика, где је правилност у слагању украса лако напуштана а различити мотиви умножавали су се на једној грађевини. Не зачуђује отуд што су и на фасадама нагоричке цркве честе шаре у облику ластиног репа или слагања комада опеке једног изнад другог, омиљени код епирских градитеља, чији су поступци сигурно били познати нагоричким мајсторима. Наравно, посредник је и овде могла да буде Богородица Љевишка, на којој се овакви детаљи појављују, али много ређе.

Уопште узев, улога призренске цркве је, у концепцији основе и у детаљима конструкције, што смо редовно истицали, и овде била веома важна, у тој мери да је без Љевишке тешко разумети Нагоричино. Образовани у духу традиције, али и упознати са новим токовима у византијској архитектури, вероватно преко споменика у Солуну, градитељи Нагоричина су са искуством Богородице Љевишке, преузимањем оданде многих готових решења, приступили обнављању једне старе полусрушене цркве. Архитекте Богородице Љевишке и св. Ђорђа у Старом Нагоричину — без обзира да ли један или више њих, јер исти дух прожима оба дела¹¹⁵ — разапети између свог васпитања у духу традиције и познавања најнапредније линије византијског градитељства, одлучивали су се за компромис, који је посебно појачавала околност што су радили, заправо, само на обнови старијих грађевина. Иако ограничени тешкоћама које су им ти остаци наметали, они су успели да створе веома занимљива и у целини успела дела, у којима јасно сагледавамо основну мисао градитеља. Старо Нагоричино наставља линију која је у српској архитектури започела са Богородицом Љевишком, ону линију која ће дати ремек-дело какво је Грачаница, на којој препознајемо многа обележја и архитектуре цркве у Старом Нагоричину, али прочишћена и уведена у једну вишу хармоничну синтезу.

ПОПИС ФРЕСАКА

Олијар

У

врху апсиде насликана је Богородица на престолу са Христом у крилу, којима се приклањају са обе стране арханђели Гаврило (Γαβριήλ) и Михаило.¹ Испод је фриз пописја архијереја фронтално окренутих:² св. Мелетије (Μελέτιος), св. Никифор (Νηκηφόρος), св. Софроније (ὁ ἅγιος Σοφρόνη[ο]ς), св. Аверкије (ὁ ἅγιος Ἀβέρκιος), св. Силвестер Римски (ὁ ἅγιος Σίλβεστρος Ρώμης), св. Методије Цариградски (ὁ ἅγιος Μεθόδιος Κωνσταντινουπόλ[εως]), св. Климент Анкирски (ὁ ἅγιος Κλήμης Ανγκύρας), св. Иполит (ὁ ἅγιος Υπόλιτος), св. Митрофан (ὁ ἅγιος Μητροφάνης), св. Методије Патарски (ὁ ἅγιος Μεθόδιος Πατάρων) и св. Генadiје (ὁ ἅγιος Γενάδιος).

Испод овог фриза са пописјама налази се Причешће апостола у два вида: причешће хлебом (ἡ Μετάδοσις) и причешће вином (ἡ Μετάληψις).³

Још један ред пописја фронтално окренутих архијереја заузима нижу зону:⁴ св. Атик (ὁ ἅγιος Ἀττικός), св. Анатолије (ὁ ἅγιος Ἀνατόλιος), св. Јевсевије (ὁ ἅγιος Εὐσέβιος), св. Дијадох (ὁ ἅγιος Διάδοχος), св. Јувеналије (ὁ ἅγιος Ἰουβενάλιος), св. Јевстатије Антиохијски (ὁ ἅγιος Εὐστάθιος Ἀντιόχ[ε]ας), св. Александар Александријски (ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος Ἀλεξανδρ[ε]ας), а у истом реду, после медаљона са двоструким крстом, следе пописја архијереја: св. Никифор Цариградски (ὁ ἅγιος Νηκηφόρος Κωνσταντινουπόλ[εως]), св. Мелетије Антиохијски (ὁ ἅγιος Μελέτιος Ἀντιόχ[ε]ας), св. Јеротеј (ὁ ἅγιος Ἱερόθεος), св. Федим (ὁ ἅγιος Φαίδιμος), св. Антипатар (ὁ ἅγιος Ἀντίπατρος), св. Паладије (ὁ ἅγιος Παλλάδιος) и св. Модест (ὁ ἅγιος Μόδεστος).

Најнижи ред светитељских фигура у апсиди укључен је у композицију Служење литургије. Лако погнати, окренути центру апсиде, са исписаним свитком у рукама, у њој учествују:⁵ св. Григорије Ниски (ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσης) са свитком: Εὐχαριστοῦμέν σοι Κύριε ὁ Θε(ο)ς τ(ὸν) δυνάμεον; св. Никола (ὁ ἅγιος Νικόλαος) са свитком: Ἄξιον καὶ δίκαιον σέ εὐλογεῖν; св. Григорије Богослов (ὁ ἅγιος Γρηγόριος) ὁ Θεολόγος(ς) са свитком: Χ(ρί)στ(ε) ὁ Θε(ο)ς ὁ Παντοκράτωρ ὁ μόνο(ς) Ἁγίος [ὁ δεχόμενος] θυσία(ν) αἰνέσας(ς); св. Василије Велики (ὁ ἅγιος Βασίλειος) са свитком: [Ὁ] οὐδεὶς ἄξ(ι)ος(ς) τῶν συνδεδεμένων(ων) ταῖς σαρκικαῖς(ς). Ове архијереје дели од оних у јужном делу апсиде прозор на чијим је унутрашњим странама орнамент од кругова и крстова, а у горњем делу се налази распетели крст. Остали архијереји учесници Служења литургије су:⁶ св. Јован Златоусти (ὁ ἅγιος Ἰωάννης) ὁ Χρῦσόστομος(ς) са свитком: Ὁ Θε(ο)ς ὁ Θε(ο)ς ἡμῶν ὅτ(ὸν) οὐ[ρά]νιον ἄρτον τὴν τροφήν τοῦ πάντο(ς) κό(σ)μου; св. Атанасије Велики (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος) ὁ Μέγας(ς) са свитком: Χ(ρί)στ(ε) ὁ Θε(ο)ς ἡμ(ῶν) ὅ(υ) τὸ κράτο(ς) ἀν(ε)ῖκτον καὶ ἡ δόξα; св. Кирил Александријски (ὁ ἅγιος Κύριλλος Ἀλεξανδρείας) са свитком: Ἐξαίρετως τῆς Παναγίας ἀχράντου ὑπερεβλογημένη(ης); св. Јован Милостиви (ὁ ἅγιος Ἰωάννης) ὁ Ἐλεήμων(ων) са свитком: Ὁ τὰς κοινὰς ταῦτ(ας) καὶ συμφώνους ἡ μὴν χαρισάμενος(ς).

Сасвим при дну је сокл који опонаша окачену драперију.

У потрбушју испуштеног лука испред апсиде налази се у врху медаљон и у њему крст, а северно од њега сачувана су, од шест пописја у медаљонима, само последња два: у једном је архијереј без сачуваног имена, а у најнижем је св. Јуда брат Божји (ὁ ἅγιος Ἰούδ[ας] ὁ συνηγής

¹ Millet — Frolov, III, pl. 72/2.

² *Спаро Најоричино*, т. XV/2.

³ Исто.

⁴ Исто.

⁵ Исто, т. XIII/2.

⁶ Исто, т. XIII/1.

тоѡ Χ(ριστο)ϋ); јужно од централног медаљона са крстом је такође шест медаљона са попрсјима архијереја: непознати архијереј (ὁ ἄρχ[ιος] Προϋ...), непознати архијереј, скоро сасвим уништен лик архијереја, св. Василије (ὁ ἅγιος Βασίλειος), непознати архијереј (ὁ ἄρχ[ιος] ... μ...) и св. Јевстатрије Антиохијски (ὁ ἅγιος Εὐσταθρίδιος Ἀντιοχείας).

Олтарски травеј испред апсиде сачувао је у своду Вазнесење Христово (доста фрагментарно). Највиша зона јужног и западног зида има почетне и завршне сцене Христове земаљске делатности; јужни: Христос исцељује Петрову ташту, затим једно веома оштећено и неидентификовано Христово чудо, Исцељење слепорођеног и слепи пере очи у бањи; северни: Параболу о митару и фарисеју и још две веома оштећене сцене.

Зона испод је са сценама Христових посмртних јављања — јужни зид: Христово јављање мироносицама,⁷ Мироносице на Христовом гробу,⁸ „Не дотичи ме се“,⁹ северни зид: Неверовање Томино,¹⁰ Христос говори са Петром после трећег јављања (... ὁ Πέτρος [λέγει τῷ Ἰη]σοῦ. [Κύρι]ε οὗτος [δὲ] τί [λ]έγει...) и Христос се опрашта од апостола на Елеонској гори.¹²

Циклус Мука налази се испод ове зоне. Започиње на јужном олтарском зиду сценама: Тајна вечера (ὁ Δεῖπνος)¹³ и Прање ногу (ὁ Νύπτηρ),¹⁴ а завршава се на северном зиду Скидањем с крста (ή Ἀποκαθήλωσις)¹⁵ и Полагањем у гроб (ὁ Ἐνταφιασμός τοῦ Χ(ριστο)ϋ).¹⁶

Мало ниже је зона фронтално окренутих архијереја у попрсју.¹⁷ на јужном зиду су св. Григорије Двојеслов (ὁ ἅγιος Γρηγόριος(ς) Διάλογος), св. Григорије Акрагантски (ὁ ἅγιος Γρηγόριος Ἀκραγαντή(η)ων), св. Григорије из Јерменије (ὁ ἅγιος Γρηγόριος(ς) τῆς Μεγάλης Ἀρμενί(α)ς), св. Кипријан (ὁ ἅγιος Κυπριανός), св. Вавила (ὁ ἅγιος Βαβύλας), св. Лав Римски (ὁ ἅγιος Λέων πάπας Ρώμης), св. Лукијан (ὁ ἅγιος Λουκιανός) и св. Ахилије (?) (ὁ ἅγιος Ἀχ...); на северном зиду:¹⁸ св. Јевстатрије Солунски (ὁ ἅγιος Εὐστ[ρ]άθιος Θεσσαλονίκης) и св. Нифон (ὁ ἅγιος Νύφων).

Најнижи ред светитељских фигура чине архијереји (на јужном зиду)¹⁹ који се својим ставовима и са свицима у рукама прикључују композицији Служења литургије из апсиде: св. Игњатије Богоносац (ὁ ἅγιος Ἡγνάτιος) са свитком: Κ(ύρι)ε ὁ Θε(ε)ός ἡμῶν. σῶσον τὸν λαόν σου κ(αί) εὐλόγησον (иза њега је у ниши над улазом у ђаконикон попрсје, у фронталном ставу, св. Петра Александријског — ὁ ἅγιος Πέτρος Ἀλεξανδρ(ε)ίας), затим св. Дионисије Ареопагит (ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης) са свитком: Κ(ύρι)ε ὁ Θε(ε)ός ἡμ(ῶν) τὴν [ἐ]χτενὴ ταύτην ἱκεσίαν πρό(σ)δεῖσαι и, најзад, св. Григорије Чудотворац (ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θαυματουργ(ος)) са свитком: Δέσποτα Κ(ύρι)ε ὁ Θε(ε)ός ἡμῶν ὁ καταστήσας ἐν οὐ[ρα]νόις. Са северном зиду, до иконостаса, налази се фронтална фигура св. Елефтерија (ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος). У пролазу према протезису смештени су двоструки крст у кругу (у врху лука) и ликови архијереја св. Патапија (ὁ ἅγιος Πατάπιος(ς)) и св. Власија (ὁ ἅγιος Βλάσιος(ς)), а испод су фигуре двојице ђакона: св. Евплоса (ὁ ἅγιος Ἐυπλος), на западној, и св. Стефана (ὁ ἅγιος Στέφανος), на источној страни.

На полеђини иконостаса, према олтару, насликана су два расцветала крста са словима Ε Ν Β Κ и Ι С Χ С Υ С ΘΥ (Ἰησοῦς Χριστὸς υἱὸς [τοῦ] Θεοῦ).

Проѡезис

У врху североисточне куполе налази се попрсје јеванђелисте Јована (Ἰω(άννης) ὁ Θεο[λό]γος), а у тамбуру пет фигура архијереја.

На зидовима су сцене из Богородичиног циклуса: у највишој зони Одбијање дарова²⁰ (источни зид), Јоаким и Ана се враћају из храма²¹ и

⁷ Millet — Frolow, III, pl. 95/1.

⁸ Исто.

⁹ Исто, pl. 95/2.

¹⁰ Исто, pl. 97/1.

¹¹ Исто, pl. 97/2.

¹² Исто.

¹³ *Спаро Наοριχίно*, т. XVI/1.

¹⁴ Исто, т. XVI/2.

¹⁵ Исто, т. XXII.

¹⁶ Исто, т. XXIII/1.

¹⁷ Исто, т. XVI/1—2.

¹⁸ Исто, т. XXII.

¹⁹ Исто, т. XII.

²⁰ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, сл. 35 (цртеж).

²¹ Millet — Frolow, III, pl. 124/1 (цртеж).

22 Исто, pl. 124/3 (цртеж).
23 П. Миљковић-Пепек, *Делојџо*, сл. 35 (цртеж).
24 Millet — Frolow, III, pl. 80/2.
25 Исто, pl. 124/4 (цртеж).

26 R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 311.

27 Millet — Frolow, III, pl. 81/3, 125/1 (цртеж).

28 R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 308.

29 Millet — Frolow, III, pl. 80/1.

30 Исто.

31 Millet — Frolow, III, pl. 80/1.

32 П. Миљковић-Пепек, *Делојџо*, т. CLXXVI.

33 Исто, сл. 28.

34 *Сџаро Наџоричино*, т. VIII/2.

35 Millet — Frolow, III, pl. 127/1 (цртеж).

36 Исто, pl. 112/3.

37 П. Миљковић-Пепек, *Делојџо*, т. CLXXI.

38 Millet — Frolow, III, pl. 127/2 (цртеж).

Рођење Богородице²² (јужни зид), а на северном једна уништена сцена, затим Благовести Ани и Благовести Јоакиму.²³ У зони испод су сцене: Захарија предаје Богородицу Јосифу (... τὴν Θεοτόκον) τῷ Ἰωσήφ²⁴ (источни), Благовести на бунару (ὁ Θεοτόκον ἄγγελος),²⁵ Јосифови прекори (ὁ Ἰωσήφ λέγων τὴν Θεοτόκον Μαρί[α] τί το δράμα τοῦτο)²⁶ и Богородица пије воду изобличења (... τὸ ὕδωρ τῆς ἐλέξεως)²⁷ (јужни), Миловање Богородице,²⁸ Благослов три јереја (Ἱερεῖς εὐλόγουν τὴν Θεοτόκον)²⁹ и Захаријина молитва пред штаповима просилаца (Προσέυχεται τοῦ Ζαχαρίου) (северни зид).³⁰

Ниже је зона фигура фронтално окренутих архијереја — источни зид: св. Силван (ὁ ἅγιος Σηλ[β]ανός), св. Евлогије (ὁ ἅγιος Εὐλόγι[ος]), св. Флавијан (ὁ ἅγιος Φλαβιανός(ς)), јужни зид: св. Козма (ὁ ἅγιος Κοσμάς), св. Мартин (ὁ ἅγιος Μαρτίνος) и св. Нирса (ὁ ἅγιος Νήρσας); северни зид:³¹ св. Исакије (ὁ ἅγιος Ἰσαάκιος(ς)), св. Флор (ὁ ἅγιος Φλόρος), св. Илија Антиохијски (ὁ ἅγιος Ἰλίας Ἀντιόχης), св. Дометије (ὁ ἅγιος Δωμέτιος) и св. Теодот (ὁ ἅγιος Θεόδοτος).³² На северном зиду, у прозору, налази се расцветали крст са криптограмом ΙС ΧС Υ ΘΥ (Ἰησοῦς Χριστὸς υἱὸς τοῦ Θεοῦ) и св. Антипа ([ὁ ἅγιος] Ἀντίπας), архијереј.

У најнижој зони је, на источном зиду, Служење литургије, са агнецом (ὁ Μελισσός):³³ на светом престолу је мали Христос у патени и крај ње путир, а са стране су два анђела-ђакона (ἄγγελ Κ(υρίου)) са рипидама. На јужном зиду је св. Спиридон (Σπυρίδων) са развијеним свитком: Ο εὐλογὸν τοὺς εὐλογοῦντάς σε Κ(υρί)ε κ(αί) ἁγιάζων τοὺς ἐπὶ σοί. На северном зиду су: св. Константин Кавасила (... Κα[βά]σιλας) са свитком: Εὐλογῆτε κ(αί) δόξασατε, св. Климент Охридски (Κλήμης ὁ ἐν τῇ [Α]χρίδῃ)³⁴ са свитком: [Κ]αὶ δὸς ἡμ(ῖν) ἐν ἐνὶ στόματι [καί] μ[υ]ῖ καρδιά, св. Ипатије (ὁ ἅγιος Ὑπάτιος) са нечитким текстом на свитку и св. Поликарп (ὁ ἅγιος Πολίκαρπος), који има свијени свитак и благосиља Агнца.

У соклу су опонашане мермерне шаре.

Баконикон

У калоти југоисточне куполе насликано је, у медаљону, попрсје јеванђелистике Луке (Λουκάς), а у тамбуру су фигуре архијереја: Аверкија (ὁ ἅγιος Ἀβέρκιος(ς)), Партенија (ὁ ἅγιος [Π]αρθένιος), св. Антима (ὁ ἅγιος Ἀνθιμος), св. Јосифа (ὁ ἅγιος Ἰωσήφ) и још једног са оштећеним именом.

Две више зоне зидова имају циклус св. Николе: Св. Никола полази у школу³⁵ (источни зид), Св. Никола постаје ђакон ([ὁ ἅγιος χειροτοῦ]μένος [διάκονος]) и Св. Никола постаје презвитер (јужни зид), Св. Никола постаје епископ (западни зид), Св. Никола се у сну јавља Евлавију и Рођење св. Николе (... Νικό[λαος]...) (северни зид); Св. Никола сече дрво са демонима у Плакоми (ὁ ἅγιος Νικόλαος κόπτον τό δένδρον [ἐ]νθα [ο]ἱ κό[υ]σιν [ο]ἱ δέμονες κ(αί) ἐκδιокόν αὐτούς)³⁶ (источни), Св. Никола се у сну јавља епарху (ὁ ἅγιος Νικόλαος) ἐνίπνηζον τῶν ἐπαρχον) и Св. Никола се јавља цару Константину у сну (ὁ ἅγιος Νικόλαος ἐνίπνηζον τῶν βασιλέα) (јужни), Св. Никола спасава тројицу праведних од мача (ὁ ἅγιος Νικόλαος... [θα]νάτου)³⁷ (западни) и Чу-до св. Николе на мору (ὁ ἅγιος Νικόλαος[ς] διασώζον τῷ πλήν)³⁸ (северни зид).

У зони испод распоређени су светитељи у попрсју, у медаљонима, овако: св. Галактион (ὁ ἅγιος Γαλακτίων), св. Епистим (ὁ ἅγιος Ἐπίστιμ) (источни), св. Власије (ὁ ἅγιος Βλ[ά]σιος[ς]), св. Агатагел (ὁ ἅγιος Ἀγαθάγγελος), а после крста у медаљону са словима ΙС... настављају се попрсја: св. Кесарије (ὁ ἅγιος Κεσάριος) (јужни), св. Филогеније (ὁ ἅγιος Φιλογόνιος(ς)), св. Теодот (ὁ ἅγιος Θεόδοτος(ς)) (западни), св. Тимо-

теј (ὁ ἅγιος Τίμοθεος), мученик чије се име не може прочитати, св. Домнин (ὁ ἅγιος Δομνῆνος) и још један мученик чије се име не може прочитати (северни зид).

Најнижа зона: св. Герасим (ὁ ἅγιος Γεράσιμος), св. Харитон (ὁ ἅγιος Χαρίτων)³⁹ (источни зид), св. Атанасије Атоски (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης), св. Нил (ὁ ἅγιος Νίλον), св. Акакије (ὁ ἅγιος Ἀκάκιος), св. Јован Каливит (ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλιβίτης) (јужни зид), св. Пимен (ὁ ἅγιος Πίμην),⁴⁰ св. Иларион (ὁ ἅγιος Ἰλαρίων)⁴¹ (западни зид), св. Павле Препрости (ὁ ἅγιος Παῦλος ὁ Ἀπλοῦς) и св. Алексије Божиј човек (ὁ ἅγιος Ἀλέξιος ὁ ἀνθρώπος τοῦ Θεοῦ)⁴² (северни зид). У лунети над улазом у централни део олтар је расцветали крст са криптограмом ΙС ΧС Υ ΘΥ (Ιησοῦς Χριστὸς υἱὸς τοῦ Θεοῦ), какав се налазио и на западној унутрашњој страни довратника.

Тамо где је сликан, сокл подражава окачену драперију.

Наос

Главна купола:⁴³ у врху је попресе Христа Панτοкратора у медаљону који носе осам анђела у лету. Ниже је Небеска литургија. Између прозора у тамбуру су пророци са свицима, знатно оштећени: пророк Јеремија, са текстом на свитку: Οὐτ[ος] ὁ Θε[ός] [ἡ]μῶν οὐ λογισθησ[ε]ται ἕτερος; пророк Илија (?) пророк Јелисеј (?) са свитком: Ζη Κ[ύριος] κ[αί] ζῇ ἡ ψυχὴ μου; пророк Софонија (?) (... ον[α]) на чијем свитку пише: Τάδε λέγει Κ[ύριος] υἱε ἀνθρώπου; пророк Јоил (?) (проф... οηλ) са текстом на свитку: Τάδε λέγει Κ[ύριος] ἐπιστρέψατε; веома оштећена слика пророка; пророк са нејасним текстом на свитку: ... πρὸς μ. ενου...

На пандантифима су веома оштећене представе јеванђелиста,⁴⁴ могу се идентификовати само Марко — на северозападном — са почетком текста његовог јеванђеља на отвореној књижи: Ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου... и Јован — на североисточном, који на свитку исписује своје јеванђеље: Ἐν ἀρχῇ [ἡ]ν ὁ [λόγος]. Иза њих и осталих неидентификованих јеванђелиста биле су крилате персонификације премудрости. Између пандантифа, на источној и западној страни, налазе се остаци Убруса и Керамiona.

Сводови над крацима крста и њихове чеоне стране: над јужним је Рођење Христово (ἡ Χριστοῦ γέννησις),⁴⁵ Срећење,⁴⁶ са сачуваним текстом на свитку пророцице Ане: Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν κ[αί] γῆν ἑστερέωσ[ε] и Крштење;⁴⁷ на чеоној страни испод плитког лука на западној страни: Лазарево васкрсење;⁴⁸ над северним је добро очуван само Улазак у Јерусалим;⁴⁹ над источним: Силазак у ад⁵⁰ и Силазак Св. духа на апостоле. У зони испод ових сцена насликани су (у источном краку) на јужном зиду: оштећена сцена и Исцељење раслабљеног, а испод њега пророк Самуил (са рогом и кадионицом),⁵¹ у јужном краку, на источном зиду: Христос и Самарјанка⁵² и пророк Давид са свитком: Ἀκούσον θύγατερ κ[αί] κλίνων τὸ οὖς [σ]ου, на јужном зиду: Христос и Закхеј (Χριστὸς λέγων Ζακχαῖος σπ[έν]σ[ου] κατὰβιθ[η])⁵³ и Исцељење човека од водене болести (ὁ Χριστὸς...),⁵⁴ на западном зиду: Христос чита у синагоги, са тешко читљивим текстом, и Преполовљење празника, а ниже је праведни Ноје;⁵⁵ у западном краку, на западном зиду: Истеривање трговаца из храма, испод су праведни Јов (Ἰώβ)⁵⁶ и Јосиф Прекрасни (Ἰωσήφ ὁ Πάν[καλος]); у северном краку, на западном зиду: уништена фреска, на северном зиду: „Ако не будете као ово дете“ и Исцељење крвоточиве жене, а на источном зиду: Парабола о мудрим и лудим девицама и испод пророк Соломон (ὁ προφήτης Σολομών) са свитком: Πολ[λ]αὶ θυγατέρες ἐπ[ι]ήσαν δόναμιν; у источном краку, на северном зиду: Христос код Марте и Марије (ὁ Χριστὸς εἰς τὸν δ[ι]κ[ον]... διδάσκων τὴν Μαρ[ί]α) и још једна уништена композиција, а ниже је пророк Захарија (ὁ προφήτης Ζαχαρίας).⁵⁷

³⁹ Исто, pl. 117/2.

⁴⁰ П. Миљковић-Пепек, *Делојшо*, т. CLXX.

⁴¹ Исто, т. CLXIX.

⁴² Исто, т. CLXXII.

⁴³ *Спаро Најоричино*, т. V/2.

⁴⁴ Millet — Frolow, III, pl. 123/3—6 (цртеж).

⁴⁵ Исто, pl. 125/2 (цртеж).

⁴⁶ Исто, pl. 82/1.

⁴⁷ R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 281.

⁴⁸ Millet — Frolow, III, pl. 125/3 (цртеж).

⁴⁹ Исто, pl. 82/2.

⁵⁰ Исто, pl. 126/3 (цртеж).

⁵¹ R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 276.

⁵² Millet — Frolow, III, pl. 125/4 (цртеж).

⁵³ Исто, pl. 82/3.

⁵⁴ Исто, pl. 82/4.

⁵⁵ Исто, pl. 114/4.

⁵⁶ Исто, pl. 114/3.

⁵⁷ Исто, pl. 114/1.

58 Исто, рл. 98/1.
 59 Исто, рл. 82/4.
 60 Исто, рл. 98/2.
 61 Исто, рл. 98/4.
 62 Исто, рл. 96/1.
 63 Исто, рл. 96/2.
 64 *Сйаро Наюррично*, т. XVII.
 65 Millet — Frolow, III, рл. 85/2.
 66 Исто.
 67 *Сйаро Наюррично*, т. XXIII/2.
 68 Исто, т. XVIII.
 69 Исто.
 70 Millet — Frolow, III, рл. 86/4.
 71 Исто, рл. 87/1.
 72 Исто, рл. 87/2.
 73 Исто, рл. 87/3.
 74 Исто, рл. 87/4.
 75 Исто, рл. 88/1.
 76 *Сйаро Наюррично*, т. XIX.
 77 Исто, т. XX/1.
 78 Исто.
 79 Исто, т. XX/2.
 80 Исто, т. XXI/2.
 81 Исто, т. XXIV.
 82 Millet — Frolow, III, рл. 102/1.
 83 Исто, рл. 103/1.
 84 Исто.
 85 Исто.
 86 *Сйаро Наюррично*, т. XXV.
 87 Исто.
 88 Исто.
 89 Исто.

На потрбушјима лукова који у источном делу наоса повезују ступце са зидовима насликане су појединачне фигуре пророка: Мојсије (са таблицама закона), Мелхиседек (Μελχ[ι]σεδέ[κ]) (са хлебовима у здели), пророк са неисписаним угитком, пророк са савијеним свитком, круном и мачем, Арон (са палицом и вазом) и још двојица веома оштећених пророка,

Крстасте сводови над угаоним травејима изгубили су своју декорацију; на њима су, изгледа, били анђели са сферама, судећи по остацима у североисточном углу наоса, где се још види крило једног анђела и сфера.

Зидови наоса подељени су на четири зоне, у којима су циклуси Христових посмртних јављања, његових Мука и циклус св. Ђорђа, а сасвим доле су стојеће фигуре светитеља.

Највиша зона, источни зид, јужно од иконостаса: Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу; јужни зид: Апостоли налазе празан Христов гроб, Пут у Емаус, Вечера у Емаусу⁵⁸ (у врху трифоре су св. Симеон Столпник — ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ ἐν τῷ Θωμαστῷ Ὁρέι — и св. Симеон Столпник из Мандре — ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ ἐν τῇ Μάνδρᾳ —),⁵⁹ Лука и Клеопά јављају апостолима о свом сусрету са Христом (Λουκᾶς κ(αὶ) Κλεόπ(α)ς)... ἀπόστολοι το...),⁶⁰ западни зид: Једно јављање Христа апостолима⁶¹ и Јављање Христа апостолима иза затворених врата; северни зид: Апостоли полазе у риболов⁶² (у врху трифоре: св. Алимпије Столпник — ὁ ἅγιος Ἀλμπιος — и св. Данило Столпник — ὁ ἅγιος Δανιήλ ὁ Στυλῆτης —), Христово јављање на Тиверијадском мору⁶³ и Христос једе мед и рибу.

Зона испод, источни зид, јужно од иконостаса: Христос говори апостолима после прања ногу (ὁ Χ(ριστὸς) διδάσκων τοὺς μαθητὰς αὐτᾶ... ἔγω ὁ κύριος κ(αὶ) ὁ διδάσκαλος ἐνίψα ὑμῶν) τοὺς πόδας καὶ ὑμῖς ἀλλήλων νίπτεν τοὺς πόδας);⁶⁴ јужни зид: Молитва Христова на гори,⁶⁵ Јуда прима сребрњак (τῷ[ου]δ[ι]ας λαμβάνει) [τὰ ἀρ]γύρια)... ἀ[ρ]χιερεὺς),⁶⁶ Издајство Јудино (ἡ Προδο[σία]),⁶⁷ Христос пред Кајафом (Н' парά τὸν Καϊάφα κατὰ [τοῦ] Χ(ριστο)ύ εξέτασις),⁶⁸ Христос пред Аном (ἡ парά τὸν Ἄνα κατὰ Χ(ριστο)ύ κρίσις),⁶⁹ западни зид: Христос пред Пилатом (ἡ парά τὸν Πιλάτον κατὰ Χ(ριστο)ύ ἀλόφасиς),⁷⁰ Одрисање Петрово (ἡ ἀρνησις τοῦ Πέτρου),⁷¹ Друго одрицање Петрово (λέγει θηρ... οὐκ ἐστὶν Πέτρος ἀληθὴς κ(αὶ) σὴ ἔκτον μαθητὴ ὁ δε Πέτρος [ε]ριζατο ομνύειν) κ(αὶ) καταθεματίζηνότι οὐκ οἶδα τὸν ἀ[ρ]ιζον),⁷² Петрово кајање (κ(αὶ) ἐνθὸς ἀλέκτωρ ἐφόνισεν... ἐμνησθῇ ὁ Πέτρος τῷ ρήματος Ἰ[η]σοῦ κε (sic!) [ε]ξελεθὼν ἔξω ἐκλαυσεν πικρός),⁷³ Христос пред Иродом: (ἡ парά τοῦ Ἡρόδου κατὰ Χ(ριστο)ύ εξέτασις),⁷⁴ Пилат предаје Христа Јеврејима (Λέγει ὁ Πηλάτος) τ[ο]ίς Ἰουδαῖς λάβετε αὐτόν κ(αὶ) σταβρώσατε),⁷⁵ северни зид: Ругање Христу (ὁ [Ἐ]μ[ι]ε[ρ]μ[ο]ς),⁷⁶ Пут на Голготу,⁷⁷ Пењање на крст (ἡ ἐπὶ τὸν σ[ταυ]ρόν ἄνοδος),⁷⁸ Распење Христово⁷⁹ ([Σταυ]ρώσις) са раскајањем (ὁ δ[ί]καιο[с] лисτήс) и другим разбојником (ὁ лисτήс), Јосиф тражи Христово тело од Пилата.⁸⁰

Нижња зона, источни зид, јужно од иконостаса: Св. Ђорђе пред Диоклецијаном (ὁ ἅγιος Γεώργιος διαλεγόμενος μετὰ τοῦ βασιλέ[ου] Διοκλητιάνου),⁸¹ Св. Ђорђа боду у стомак (ὁ ἅγιος Γεώργιος κελεύσα... κονταρίῳ κατὰ τ[οῦ] γ... ἰδι... λύνεται),⁸² јужни зид: Св. Ђорђе на точку (ὁ ἅγιος Γεώργιος ἐν... ου... θεις καὶ... οὐνεῖδηρὼν ὁ ζέσικατ[α]...),⁸³ Св. Ђорђа храбри анђео (... γ... α. θие ηскаθίστ...),⁸⁴ Св. Ђорђе пред царем (ὁ ἅγιος Γεώργιος пάλιν εμφανίζεται τῷ βασιλεὶ καὶ...),⁸⁵ Убијање хрипћана ([Οἱ] π[ι]στεύσαντες [ε]ἰς τ[ὸν] Χ(ριστὸν) διὰ τοῦ ἁγίου τὰς κεφαλὰς ἀπετιμήθησαν), (у прозору су фигуре мученика св. Евтропија — ὁ ἅγιος Εὐτρόπιος — и св. Леонтија — ὁ ἅγιος Λεόντιος —), Св. Ђорђе у кречани (ὁ ἅγιος Γεώργιος πρόταξι τοῦ βασιλεὶ τὸν λάκκον... σκεβέσου βλήθεις καὶ ὑπὲς... про... πιστιν. τ... βασιλίσσα... λεξ...),⁸⁶ Св. Ђорђе испија отров (ὁ ἅγιος Γεώργιος)... σκευασο... ἀνα... οὐ φάρμακον πῶν καὶ ἀβ[ι]λαβή... εἰάνος ἐπεσπάσα... τοὺς ὁ κεράс μάγον Ἀθανάσιον),⁸⁷ Св. Ђорђу забијају клинце у стопала (ὁ ἅγιος Γεώργιος)... καθήλου τοὺς πόδας),⁸⁸ Св. Ђорђа туку волујским жилама (ὁ ἅγιος Γεώργιος ἁπλωθεῖς... νεύροις ζῶν ζήροντύπετε ἀφειδώς),⁸⁹ западни зид: Св. Фили-

мон (ὁ ἅγιος Φίλημον),⁹⁰ Неверица да св. Ђорђе може да васкрсне мртваца ([Ο] ἰ δε μαγῆε ν[ο]μήσας σημεῖον παρὰ τοῦ αἰγίου ἄναστα... εκοιμή[9η] ἔνων ἐν τῇ φαينوμέν [η] σορῶ),⁹¹ Св. Ђорђе васкрсава умрлог (ὁ ἅγιος Γεώργιος πρευξάμενο... νεκρῶν... προσεκήνεις ὁ ἅγιω κ(αἰ) ἐπιστ...ν),⁹² Св. Ђорђу полагају камен на груди (ὁ ἅγιος Γεώργ[ιος]...φρότα),⁹³ Св. Ђорђа гребу металним грабљама (ὁ ἅγιος Γεώργιος кр...ασθ...ξ...ε...),⁹⁴ св. Адријан (ὁ ἅγιος Ἀνδριανός); северни зид: Св. Ђорђе лечи два вола селяку ([ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀνιστῶν] τὸν βοῦ[ν] [тоу γεωργου]), Св. Ђорђе обара идоле (ὁ ἅγιος Γεώργιος καταβάλ... τῶν εἰδολ[ων] διὰ προσευχ[ε]ίς),⁹⁵ Св. Ђорђе (ὁ ἅγιος Γεώργιος) и принцеза са савладаном аждахом (ὁ αὐ...α τοῦ αἰγίου Γεωργίου...ν κόρνη),⁹⁶ (у прозору: св. Евпсихије — ὁ ἅγιος Εὐψύχιος — и св. Александра — ἡ ἁγία Ἀλεξανδρία — са рукама подигнутим према руци Божјој); Диоклетијан осуђује на смрт св. Ђорђа и Александрију (ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀγεται προς τὸν βασιλέα Διοκλητιανόν μετὰ της βασιλίσσας Ἀλεξανδρίας κεπένη ξίφει κ(αἰ) ἀμφοτέρους τηρῇται),⁹⁷ Посећење св. Ђорђа (ὁ ἅγιος Γεώργιος τὴν διὰ ξίφους δέχετε τελευτήν),⁹⁸ Сахрана св. Ђорђа (ἡ κοίμησις τοῦ αἰγίου Γεωργίου),⁹⁹ Смрт других хришћана са св. Ђорђем (οἱ πιστευσάντες διὰ [τοῦ] αἰγίου Γεωργίου ἀναριθμητοί ξίφει τελειοῦνται).¹⁰⁰

Зона стојећих фигура, источни зид (јужно од иконостаса): Сабор арханђела Михаила (ὁ ἀρχ[άγγελος] Μιχ[αήλ]) и Гаврила (ὁ ἀρχ[άγγελος] Γαβριήλ) са медаљоном Христа Емануила између;¹⁰¹ јужни зид: св. Јевстатрије (ὁ ἅγιος Εὐσταθῖος), св. Авксентије (ὁ ἅγιος Αὐθέντιος), св. Евгеније (ὁ ἅγιος Εὐγένιος),¹⁰² св. Мардарије (ὁ ἅγιος Μαρδάριος),¹⁰³ св. Орест (ὁ ἅγιος Ὁρέστης),¹⁰⁴ св. Прокопије (?) (ὁ ἅγιος...οπίος),¹⁰⁵ св. Никита (Νικήτας),¹⁰⁶ св. Андроник (ὁ ἅγιος Ἀνδρόνικος), св. Сава Стратилат (ὁ ἅγιος Στᾶβας ὁ Стратηλάτης), на унутрашњим странама јужног улаза два расцветала крста са словима ΙС ΧС Υ ΘΥ (Ἰησοῦς Χριστὸς υἱὸς τοῦ Θεοῦ), св. Димитрије (ὁ ἅγιος Δημήτριος ὁ Ἀπόκαυχο(ς)), св. Нестор (ὁ ἅγιος Νέστωρ); западни зид:¹⁰⁷ св. Арета (ὁ ἅγιος Ἀρέτας) (у јужном бочном пролазу према припрати), св. Јаков Персијанац (ὁ ἅγιος Ἰάκοβο(ς) ὁ Πέρσης), јеванђелиста Марко (ὁ ἅγιος Μάρκο(ς)) са полуотвореном књигом у којој се чита: Ἀρχή, апостол Петар (ὁ ἅγιος Πέτρος), св. Теодор Тирон (ὁ ἅγιος...ὁ Τήρων) (у централном пролазу на јужној страни), апостол Павле (Παῦλο(ς)), јеванђелиста Лука (ὁ ἅγιος Λουκάς) са полуотвореном књигом у којој се чита почетак његовог јеванђеља: Περί τ(οῦ), св. Јермоген (ὁ ἅγιος Ἐρμογένης(ς)), св. Мина Каликеладос (ὁ ἅγιος Μηνάς ὁ Καλικελάδος); северни зид:¹⁰⁸ св. Артемије (?) (Ἀρ...), св. Александар (ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος), св. Христофор (ὁ ἅγιος Χριστοφόρος), св. Меркурије (ὁ ἅγιος Мерκούριος), св. Мина (ὁ ἅγιος Μηνάς), св. Јевстатие Плакида (ὁ ἅγιος Ἐυστάθιος ὁ Πλακίδας), св. Анемподист (ὁ ἅγιος Ἀνεμπόδιστος), св. Елпидифор (ὁ ἅγιος Ἐλπιδифορος), св. Автоније (ὁ ἅγιος Αὐθώνιος), св. Пигасије (ὁ ἅγιος Πιγάσιος), св. Акиндин (ὁ ἅγιος Ἀκινδίνος), св. Сава Српски (Σάβας ὁ ἀγιότατος ἀρχιεπίσκοπο(ς)).¹⁰⁹

Сокл је само делимично сачуван, увек у облику мермерне имитације. На северном зиду, испод фигуре св. Артемија (?) откривен је фрагмент старијег сликарства из XI века.

Лезене на источном зиду:¹¹⁰ у врху су Благовести (ὁ Χαίρετησμός) са арханђелом Гаврилом (ὁ ἀρχ[άγγελος] Γαβριήλ) на северној и Богородицом на јужној лезени; испод арханђела Гаврила је пророк Данил (ὁ προφήτης Δανιήλ) са свитком: Καὶ ἐτμήθη λίθος ἀπὸ δρους ἀνευχείρος καὶ ἐπάταξεν τὴ δίκονι τῇ χρυσῇ, а крај њега је стена са ликом Христа Емануила; испод Богородице је старозаветни патријарх Јаков (ὁ πατριάρχης Ιακώβ) са свитком: Ἀνατελὴ ἄστρο[ν] ἐξ Ἰακώβ κ(αἰ) ἀναστήσετε ἀν[θ]ρωπ[ο]ς ἐξ Ἰσραήλ и звездом у којој је попрсје Христа Емануила; најзад, у зони стојећих фигура налази се (на северној лезени) Богородица Кехаритомена (Μ(η)τήρ...ἡ Κεχαριτωμένη) са Христом

⁹⁰ Millet — Frolow, III, pl. 101/1.

⁹¹ Исто.

⁹² Исто, pl. 101/2.

⁹³ Исто, pl. 101/4.

⁹⁴ Исто, pl. 101/3.

⁹⁵ *Сѣпаро Најоричино*, т. XXVI.

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Исто, т. XXVII.

⁹⁸ Исто, т. XXVIII.

⁹⁹ Исто.

¹⁰⁰ Исто.

¹⁰¹ Исто, т. XI.

¹⁰² R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 276.

¹⁰³ Исто.

¹⁰⁴ Исто.

¹⁰⁵ П. Мильковик-Пепек, *Делойто*, т. CLIX.

¹⁰⁶ Исто.

¹⁰⁷ Millet — Frolow, III, pl. 113/4.

¹⁰⁸ П. Мильковик-Пепек, *Делойто*, сл. 65.

¹⁰⁹ *Сѣпаро Најоричино*, т. VIII/2.

¹¹⁰ Исто, т. XIV.

111
Исто, т. XXIX/2.
112
Исто, т. XI.
113
Исто, т. XXIX/2.
114
R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 276.
115
Исто, Taf. 276.
116
Исто, Taf. 277.
117
Исто, Taf. 276.
118
Спаро Наиоричино, т. IX.
119
R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 276.
120
Исто, Taf. 277.
121
Исто, Taf. 276.
122
Millet — Frolow, III, pl. 112/4.
123
Исто.
124
Исто, pl. 116/1.
125
Исто, pl. 116/2.
126
Исто.
127
Millet — Frolow, III, pl. 116/2.
128
Исто, pl. 115/4.
129
П. Мильковик-Пепек, *Делошо*, т. CLXXVII.

(ΙC ΧC) у рукама,¹¹¹ а на јужној лезени је Христос Милостиви (ΙC ΧC δ 'Ελεήμων)¹¹² са отвореном књигом: Δέυτε πρός με πάντες οἱ κοπιόντες κ(αί) πεφορτισμέν(ο)ι καὶ ἀναπάσσω υἱάς.

Иконостас:¹¹³ интерколумније су зазидане и у северној је насликан попросје св. Ђорђа (δ ἅγιος Γεώργιος δ Τροπαιοφόρος) (натпис касније измењен: ο Διασφορίτης), а у јужној попросје Богородице (ΜΗΡ Θ[Υ]) са Христом (касније дописано, па избрисано љубљене госп(о)дне а преко тога: Αἴτι βῆμα βῆσεν и пелагонитиса). Испод ових слика налази се подеа изведена у фреско-техници.

Јужни стубац: у највишој зони, на све четири стране, налазе се попросја мученика: св. Теодул (δ ἅγιος Θεόδουλος) и св. Теодот (δ ἅγιος Θεόδωτος) (ј.), св. Агато (Αγαθόπουλος) и св. Евтропије (δ ἅγιος Εὐ[τ]ρόπιος) (з.),¹¹⁴ св. мученик (... α...ς) и св. Созон (δ ἅγιος Σόζων) (с.),¹¹⁵ св. Севастијан (δ ἅγιος Σεβ[α]στ[ι]ανός) и св. Венијамин (δ ἅγιος Βενιαμῆς) (и.). Испод њих су фигуре мученика: св. Зиновије (δ ἅγιος Ζηνοβίος) и св. Ермил ('Ερμούλος) (ј.), св. Флор (δ ἅγιος Φλόρος) и св. Лавр (δ ἅγιος Λαύρος) (з.),¹¹⁶ св. Вонифатије (δ ἅγιος Βονιφάτιος) и св. Јустин Философ¹¹⁷ (δ ἅγιος [']Ιουστ[ίν]ος δ φιλόσοφος) (с.), св. Генadiје (δ ἅγιος Γενάδιος) и св. Родион (δ ἅγιος Ροδίων) (и.). Испод је још једна зона фигура светитеља: св. Полихрониа (ἡ ἁγία Πολύχρονια) и св. Геронтије (δ ἅγιος Γερόντιος) (ј.), св. Сергије (δ ἅγιος Σέργιος) и св. Вакх (δ ἅγιος Βάκχος) (з.),¹¹⁸ св. Порфирије (δ ἅγιος Πορφύριος),¹¹⁹ (с.) св. Онисифор (δ ἅγιος Ονισιφόρος) (и.). У зони стојећих фигура налазе се: мученик, веома оштећен (ј.), св. Ђорђе (Γ[ε]ο[ργ]γ[ι]ο[с]) под декоративном профилисаном архиволтом на каменним конзолама (з),¹²⁰ св. Никола¹²¹ (с.) и непознати мученик (... ας) (и.).

Северни стубац, највиша зона: попросја св. Романа (δ ἅγιος Ρομανός),¹²² Платона (δ ἅγιος Πλάτων)¹²³ (ј.), Фортуната (δ ἅγιος Φορ[τ]ουνά[τ]ος),¹²⁴ Лукијана (δ ἅγιος Λουκηνός)¹²⁵ (з.), Мелитона (Μελίτον), Антонина ('Αντωνῖνος) (с.), Николе Новог (δ ἅγιος Νικόλαος δ Νέος) и Гордија (δ ἅγιος Γόρδιος) (и.); зона испод: фигуре св. Зиновија (δ ἅγιος Ζινόβιος) и Парамона (δ ἅγιος Παράμ[ονος]) (ј.),¹²⁶ Карпа (δ ἅγιος Κάρπος) и Папила (δ ἅγιος Πάπ[ι]λος) (з.),¹²⁷ Трофима (δ ἅγιος Τρόφιμος) и Саватија (δ ἅγιος Σαβάτιος) (с.),¹²⁸ Антима (δ ἅγιος Ἀνθ[ι]μος) и Партенија (δ ἅγιος Παρθένιος) (и.); у још нижој зони су: св. Трифун (δ ἅγιος Τρύφων) и Мама (δ ἅγιος Μάμ[α]) (ј.), Никола Нови (δ ἅγιος Νικόλα[ος] δ Νέος)¹²⁹ и Јевдоким (δ ἅγιος Εὐδόκιμος) (з.), Кесарије (δ ἅγιος Κεσάριος) и Дарије (δ ἅγιος Δάριος) (с.), Максимијан (δ ἅγιος Μαξιμιανός) и Прокл (δ ἅγιος Πρόκλος) (и.); најнижу зону заузимају: Јован Претеча (ј.), јеванђелиста Матеј (Ματθ[ε]ός) (з.), Полиевкт (δ ἅγιος Πολύευκτος) (с.) и Јакинт (δ ἅγιος Ἰακ[ι]νθος) (и.).

Припорица

Југозападна купола: у калоти је попросје јеванђелисте Матеја са отвореном књигом у којој је текст: Β[ι]β[λ]ο[ς] γενέσεως [']Ιησοῦ Χ(ριστο)ῦ [υ]ἱοῦ Δα[β]ιδ; испод, у тамбуру, налазе се представе старозаветних царева: Соломон (δ προφήτης Σολομών) са текстом на развијеном свитку: Ὑέ ἄκουε λό[γ]ον δ[ε] [υ], праведни Ровоам (δ δ[ε] [υ] κ[α]ι[ος] Ροβοάμ), старозаветни цар, оштећена фигура и још један старозаветни цар.

Северозападна купола: у калоти је попросје јеванђелисте Марка са отвореном књигом у којој је текст Ἀρχή τοῦ [εὐ]αγγελ[ι]ου [']Ιησοῦ Χ(ριστο)ῦ υἱοῦ Δα[β]ιδ; испод, у тамбуру су фигуре старозаветних праведника: двојица са несачуваним именима, па вероватно Рувим ([']Ρ[υ]οβ[ι]μ), до њега је још један старозаветни патријарх (δ π[α]τ[ρι]άρχ[ης] [']Αβραάμ) и Аврам (δ π[α]τ[ρι]άρχ[ης] [']Αβραάμ); у пандантифима су насликани херувими.

У сводовима и на вишим деловима зидова налази се Менолог, који је овако распоређен:

Средишњи простор. Свод, јужни део: највиша зона (веома оштећена): поспре светитеља, архијереј у пламену, архијереј, мученик Андроник (?) (ὁ ἅγιος Ἀνδρ...), св. Венедикт (Βενέδικ[τος]), монах са свитком, млад мученик (... οβου), архијереј, архијереј са капом, једно усековање (св. Агапија?), фигура архијереја, још један архијереј, смрт или пренос моштију (св. Никифора?); зона испод је са сасвим малим остацима фигура без натписа; у следећој нижој зони тешко се идентификују полуфигуре архијереја, цара (?) и неколико мученика, архијереја, усековање неког еријеја, цар на престолу окружен дворјанима и монах који клечи пред њим, усековање двојице мученика (ὁ ἅγιος Ο... αχαρι... ον[ε]τελαи...), усековање двојице мученика (Θεοδο... δημοτι... φα...), два света ратника. Северни део свода: највиша зона сачувана веома лоше са поспрјима и фрагментима сцена; нижа зона има сасвим мале нејасне остатке сцена; а у најнижој зони, осим више јако оштећених поспрја, налази се илустрација 2. маја — св. Атанасије Велики (у саркофагу) (... ας [τ]οῦ [Μ]εγάλου Ἀθα...), затим смрт више мученика усековањем, један монах и епископ, усековање неке светитељке, а, после нејасне сцене — смрт пророка Исаије, коме целати тестеришу главу.

Средишњи простор. Испод свода, на јужном зиду, у вишој зони:¹³⁰ поспрја монаха, пет мученика (... ησηνα Γ ?), још једног мученика, тројице мученика, мученика и мученице, смрт два ђакона у огњу, мученице (ΚΗ.), поспрја два монаха, 27. (ΚЗ.) јуни:¹³¹ поспрје св. Сампсона (ὁ ἅγιος Σάμ[ψ]ων), Ксенодоха (ὁ Ξενοδόχος), преподобног Павла и других с њим (ὁ ὁσιος Παῦλ[ος] κ[αί] οἱ σύν αὐτ[ῶν]), 30. (Λ.) јуни: Сабор апостола (οἱ Σίναξις τ[ῶν] δώδεκα ἀποστόλων),¹³² затим¹³³ 20. (Κ.) јуни: усековање св. Методија (ὁ ἅγιος Μεθόδιος ξίφ[ε]ι τ[ῆς] κεφαλῇν ἀφερ[ε]ίτε), па 21. (ΚΑ.) јуни: св. Јулијан посечен мачем (ὁ ἅγιος Ἰουλιαν[ός] ξίφ[ε]ι τελεῖ[ι]οῦτε), 26. (ΚΖ.) јуни: смрт св. Јевсевија маљем (ὁ ἅγιος Εὐσέβιος... ρόπαλ[ο]ις συνθλάτε), преподобни Петар (ὁ ὁσιος Πέτρος) и епископ Терентије (ὁ ἅγιος Τερέντιος), 24. (ΚΔ.) јуни: Рођење св. Јована Претече (ἡ Γέννησις τοῦ Προδρόμου), 28. (ΚΗ.) јуни:¹³⁴ св. апостоли Руф, Терапонт, Марко и Маркијан (οἱ ἅγιοι ἀπόστολοι Ροῦφο(ς). Θεράπων. Μάρκο. καὶ Μαρκιανός) и посечење св. Кира и Јована (ὁ ἅγιος Κύρο(ς) κ[αί] Ἰω[άννης] ξίφ[ε]ι τελεῖ[ι]οῦτε), 29. (ΚΘ.) јуни:¹³⁵ смрт св. Петра на крсту (ὁ ἅγιος Πέτρος κατὰ κεφαλῇς στ[α]υροῦται) и св. Павла од мача (ὁ ἅγιος Πάυλος τὴν διὰ ξίφους δέχете τελευτήν). У зони испод ове насликани су дани месеца јула:¹³⁶ 5. (Ε.): поспрја св. Теодора (ὁ ἅγιος Θεόδωρος), св. Лампада (ὁ ἅγιος [Λα]μπάδ[ος] и свете Кириле (ἡ ἁγία Κυρίλια), 6. (Ζ.): поспрје св. Сисоја (ὁ ἅγιος Σισόης), затим фигуре монаха-мученика Фоке (ὁ ὁσιος Φωκῆς) и епископа Астија (ὁ ἅγιος Ἀστιος) као и поспрје св. Андреје Стратилата (ὁ ἅγιος Ἀνδρέας ὁ Στρατιλάτ[ης]); 14. (ΙΑ.): поспрја св. Ираклија (ὁ ἅγιος Ηράκλειος) и блаженог Јосифа (ὁ ὁσιος Ἰωσήφ); 15. (ΙΒ.): св. Јуст (ὁ ἅγιος Ἰουστο(ς)) у пламену, св. Епифаније (ὁ ἅγιος Ἐπιφάνιος(ς)), света Јулита (ἡ ἁγία Ἰουλίττα) и св. Кирик (ὁ ἅγιος Κύρικος); 16. (ΙΓ.): мучење св. Онисифора и Порфирија батицањем (ὁ ἅγιος Ὀνισιφόρο(ς) κ[αί] Πορφύριο(ς) ροπαλῆς συνθλόντε);¹³⁷ св. Павле и други (ὁ ἅγιος Παῦλος κ[αί] οἱ σύν αὐτοῦ).¹³⁸ Испод је зона која допире до пиластара и капитела стуба: 5. (Ε.) фебруар: света Агата (ἡ ἁγία Ἀγαθή)¹³⁹ и 1. новембар (μὴν νοέμβριος. Α.):¹⁴⁰ св. Козма (ὁ ἅγιος Κοσμάς) и Дамјан (ὁ ἅγιος Δαμιανός). Испод пиластара на источном зиду је представа блаженог Полиевкта (ὁ ὁσιος Πολύευκτος).¹⁴¹

Средишњи простор. Испод свода, на северном зиду, у вишој зони су: непознати мученик (... νο... σο...), мученик Јермолај (ὁ ἅγιος Ἑρμόλ[αος]), мученик¹⁴² (ὁ ἅγιος Χα...), епископ, мученици у пламену, три мученика, епископ, три мученика, епископ, усековање једног епископа, још један епископ и монах,¹⁴³ затим, 1. јуни: погубљење св. Јустина и Харитона (ὁ ἅγιος Ἰουστίνος) κ[αί] Χαρίτων] τὰς κεφαλὰς ἀφέρουντε); 3. (Γ.) јуни: посечење св. Лукијана (ὁ ἅγιος Λουκιανός) δ[ι]ὰ ξίφους

¹³⁰ Millet — Frolow, III, pl. 107/1.

¹³¹ П. Мијовић, *Менолој*, сл. 99.

¹³² Исто, сл. 100.

¹³³ Millet — Frolow, III, pl. 107/1.

¹³⁴ П. Мијовић, *Менолој*, сл. 99.

¹³⁵ П. Мијовић, *Менолој*, сл. 100.

¹³⁶ Millet — Frolow, III, pl. 107/1.

¹³⁷ П. Миљковић-Пепек, *Делојо*, т. CLXXIV.

¹³⁸ П. Мијовић, *Менолој*, сл. 105.

¹³⁹ П. Мијовић, *Менолој*, сл. 67.

¹⁴⁰ Исто, сл. 40.

¹⁴¹ Исто, сл. 68.

¹⁴² Millet — Frolow, III, pl. 106/1.

¹⁴³ Millet — Frolow, III, pl. 107/2.

144
Исто, рл. 106/1.
145
Исто, рл. 107/2.
146
Исто, рл. 106/1.
147
Исто, рл. 107/2.
148
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 39.
149
Исто, сл. 36.
150
Исто, сл. 101.
151
Исто, сл. 102.
152
Исто, сл. 69.
153
Исто, сл. 107
154
Исто, сл. 42.
155

Сшаро Најоричино, т. X/2.

τελιοῦτε); 4. (Δ.) јуни св. Митрофан (ὁ ἅγιος Μη[τρ]οφάνης), св. Андреја Критски (ὁ ἅγιος Ἀνδρέας Κρήτης), 6. (Ζ.) јуни: св. епископ Доротеј (ὁ ἅγιος Δορόθεος) и света Недеља (ἡ ἁγία Κυριακή),¹⁴⁴ 8. (Η.) јуни: смрт св. Теодора Стратилата на крсту стрељањем (ὁ ἅγιος Θεόδωρος δὲ Στρατηλάτης); 9. (Θ.) јуни: смрт св. Александра и Антонина одсецањем удова (Οἱ ἅγιοι μα[ρ]τ[υ]ρές Ἀλέξανδρος κ(αὶ) Ἀντωνίνος χεῖρας κε πόδας ἀφαιροῦντε); 11. (ΙΑ.) јуни: мученик у води (...αντο...) и апостол Вартоломеј бачен у воду (ὁ ἀπόστολος Βαρθολομέος ἐν τῇ θαλάσσει).¹⁴⁵ Доња зона (између лукова): месеца октобра 1. дан (μὴν οκτωβρίῳ(ς). Α.): апостол Ананија (ὁ ἅγιος ἀπόστολος) Ἀνανί[ας], св. Михаило и други (ὁ ἅγιος ἡγούμενος) Μι[χα]ήλ κ(αὶ) [οἱ] σὺν αὐ[τῶ]), св. Роман (ὁ ἅγιος Ῥομανός); затим, 10. октобар: преподобни Јаков Испосник (ὁ ὁσιος Βασιανός(ς)), 11. (ΙΑ.) октобар: преподобни Василијан (ὁ ὁσιος Ἰακώβος(ς) δὲ Νιστείτο(ς)) и апостол Филип (ὁ ἅγιος ἀπόστολος(ς) Φίλιππος), 13. (ΙΓ.) октобар: св. Карп и други у пламену (ὁ ἅγιος Κάρπος κ(αὶ) [οἱ] σὺν αὐ[τῶ]),¹⁴⁶ 14. (ΙΔ.) октобар: св. Назарије и други у погрсју (ὁ ἅγιος Ναζάριος κ(αὶ) [οἱ] σὺν αὐ[τῶ]), затим 10. (Ι.) октобар: посечење св. Евлампиа и Евлампие (ὁ ἅγιος Εὐλάμπιος κ(αὶ) Εὐλαμπία διὰ ξίφους τελέειοῦντε), 12. (ΙΒ.) октобар: смрт св. Прова, Тараха и Андроника од мача (ὁ ἅγιος Πρόβος(ς) κ(αὶ) Ἀνδρόνικο(ς) τὴν διὰ ξίφους δέχονται) τελευτή[η]ν); 21. (ΚΑ) октобар: преподобни Иларион (ὁ ὁσιος Ἰλαρίων) у погрсју, 22. (ΚΒ.) октобар: група жена у пламену (вероватно Ана, Теодота, Јелисавета и Гликерија) и св. Аверкије (ὁ ἅγιος Ἀβέρκιος(ς)); најзад, епископ Александар у погрсју (ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος) и 23. (ΚΓ.) октобар: усековање апостола Јакова (ὁ ἅγιος Ἰάκωβος δὲ Ἀδελφόθεος ξίφε[ι] τελέειοῦτε).¹⁴⁷ Зона изнад капитета стуба и пиластра уз источни зид: погрсја св. Ирона (ὁ ἅγιος Ηέρον) и 8. (Η.) новембра: св. Мартина (ὁ ἅγιος Μαρτίνος(ς)), такође св. Зиновиа (ὁ ἅγιος Ζηνόβιος) и свете Зиновие (ἡ ἁγία Ζηνοβία).¹⁴⁸ Испод капитета пиластра уз источни зид је 30. (Λ.) октобар: св. Епимах (ὁ ἅγιος Ἐπίμαχος(ς)).¹⁴⁹

Средишњи простор. Лук између стуба на јужној страни и источног зида: 7. (Ζ.) јули: св. Исаврије и други с њим (ὁ ἅγιος Ἰσαυρος κ(αὶ) [οἱ] σὺν αὐ[τῶ]) и преподобни Тома ([ὁ δὲ] σιος(ς) Θωμάς),¹⁵⁰ 9. (Θ.) јули:¹⁵¹ св. Панкратије (ὁ ἅγιος Πανγκράτιος), св. Кирил (ὁ ἅγιος Κυρί[λλος]) св. Патермутије (ὁ ἅγιος Πα[τρ]ερμούθιος(ς)), св. Коприја (ὁ ἅγιος Κ(ὸ)π[ρ]ης); 8. (Η.) јули: св. Прокопије ([Π]ροκόπιος) и 45 никопољских мученика (οἱ ἅγιοι [Μ]Ε. μάρ[τ]υρες), 6. (Ζ.) фебруар: св. Јулијан, епископ у пламену (ὁ ἅγιος Ἰουλιανός(ς) [ἐν τῇ] καμίνῳ) и св. Аврамије (ὁ ἅγιος Ἀβράμιο(ς)), света Фавстина, св. Евласије и Максимијан спаљени у гвозденом волу (ἡ ἁγία [Φα]υστή[να] κ(αὶ) Εὐβλάσιος(ς) κ(αὶ) Μαξιμηνί[α]ν εἰς βοῦν χαλκοῦν ἐμβεβλυσθέντες);¹⁵² 12. (ΙΒ.) јули:¹⁵³ погрсја мученика Маркијана (ὁ ἅγιος Μαρκτιανός) и мученице Марије (ἡ ἁγία Μαρία), св. Прокла и Илариона (ὁ ἅγιος Πρόκλος κ(αὶ) Ἰλαρίων) и фигуре мученика Прова и Андреје (ὁ ἅγιος Πρόβος(ς) κ(αὶ) Ἀνδρέας); епископа Акиле (ὁ ἅγιος Ἀκίλας) и мученика Серапиона (ὁ ἅγιος Σεραπίων); погрсја¹⁵⁴ св. Аитала (ὁ ἅγιος Ἀἰθάλ(ας)), Јосифа (ὁ ἅγιος Ἰωσῆφ) и Акесиме Ἀκесίμας); 11. (ΙΑ.) јули: св. Аполоније (ὁ ἅγιος [Α]πολόνιος(ς)) у пламену, мученица Јефимија (ἡ ἁγία Εὐφημία) и св. Акиндин (ὁ ἅγιος Ἀκινδίνος(ς)) у пламену.

Средишњи простор. Лук између јужног стуба и западног зида: 17. (ΙΖ.) јули: погрсја мученика Антиоха (ὁ ἅγιος Ἀντιόχο(ς)), св. Атиногена у пламену (ὁ ἅγιος Ἀθηνουγένης) и мученице Марине (ἡ ἁγία Μαρίνα); 18. (ΙΗ.) јули: погрсја мученика Емилијана (ὁ ἅγιος Εμμιλιανός(ς)), Јакинта (ὁ ἅγιος Ὑάκυνθος) и свете Теодосије (ἡ ἁγία [Θε]οδοσία); 19. (ΙΘ.) јули: фигуре св. Стефана (ὁ ἅγιος Στέφανος(ς)), Јована (ὁ ἅγιος Ἰωάννης)) и мученице Макрине (ἡ ἁγία Μακρίνα); 20. (Κ.) јули: подизање пророка Илије на небо (Ἦ ἀνοδος τοῦ προφήτου Ηλίου) који баца огртач Јелисеју (Ελεῖσιος) и пророк Језекиљ (ὁ προφήτης Ἰεζεκιήλ);¹⁵⁵

попрсје мученика Саватија (ὁ ἅγιος Σαβ(β)άτιος; 28. (ΚΗ.) фебруар: св. Талалеј са друговима (... [Θα]λα[λλ]έ(ος) καὶ [οἱ] σ[ὺν] αὐτῶν).¹⁵⁶

Средишњи простор. Лук између стуба на северној страни и источног зида: 19. (ΙΘ.) октобар: пророк Јоил (ὁ προφήτης [Ἰω]ήλ), св. Садок и други (ὁ ἅγιος Σ(α)δόκ κ(αὶ) [οἱ] σὺν αὐτοῦ); 20. (Κ.) октобар:¹⁵⁷ непознати епископ, св. Лукије (ὁ ἅγιος Λουκιος), св. Силван (ὁ ἅγιος Σιλβανός), смрт св. Артемија од мача (... Ἀρτέμιος δὲ διὰ ξίφους) τελιούτε), апостол Терентије (ὁ ἅγιος [τέ]ντιστος Терέν[τιος]) и још два епископа; св. мученик Леонтије (ὁ ἅγιος Λεόντιος) и Атик (ὁ ἅγιος Ἀτ(τ)ίκος); месец август 1. (μῆν ἀγουστ(ος) Ἀ.): св. Макавеји (ὁ ἅγιος Μακ[κ]αβαῖοι), мајка њихова Соломонија и учитељ Елеазар (ἡ ἁγία Σολομων[ή] κ(αὶ) ... Ἐ[λ]εά[ξ]αρ); 17. (ΙΖ.) октобар: пророк Осија (ὁ προφήτης Ὠση(έ)),¹⁵⁸ 18. (ΙΗ.) октобар: св. Марин епископ (ὁ ἅγιος Μαρῖνος)¹⁵⁹ и јеванђелиста Лука (ὁ ἅγιος Λουκ[ᾱς]);¹⁶⁰ света Хрисанта (ἡ ἁγία Χρυσάνθη), света Дарија (ἡ ἁγία Δαρία), св. Антим (ὁ ἅγιος Ἀνθιμο(ς)) и Леонтије (ὁ ἅγιος Λεόντιος(ς)), 15. (ΠΕ.) октобар: св. Савин (ὁ ἅγιος Σαβίνος(ς)) и св. Лукијан (ὁ ἅγιος Λουκιανός) страдали у води, 16. (ΙΣ.) октобар: св. Лонгин посечен мачем (ὁ ἅγιος Λογγίνο(ς) διὰ ξίφους τελιούτε); 9. (Θ.) новембар: св. Антоније (ὁ ἅγιος Ἀντώνιος), св. Иродион (ὁ ἅγιος Ἰροδιόν).

Средишњи простор. Лук између стуба на северној страни и западног зида: св. мученица Мамелхта (ἡ ἁγία Μαμέλχ[ι]τα), св. Харитина (ἡ ἁγία Χαρίτινη), 6. (Ζ.) октобар: св. апостол Тома (ὁ ἅγιος ἀπόστολ(ος) Θωμ[ᾱς]); св. преподобни Никита (ὁ ὁσιος Νικήτ(ας)), 8. (Η.) октобар: св. Пелагија (ἡ ἁγία Πελαγία), св. Пелагија (ἡ ἁγία Πελαγία), св. Пелагија (ἡ ἁγία Πελαγία), апостола Јакова туку волујским жилама (ὁ ἅγιος ἀπόστολος Ἰάκωβος Ἀλφαίου βουνεύρ(ο)ις τύπταιτε); 6. (Ζ.) новембар: св. Галактион (ὁ ἅγιος Γαλακτίον), света Епистима (ἡ ἁγία Ἐπιστήμη); 2. (Β.) октобар: попрсје св. Домнина (ὁ ἅγιος Δομνήνος), св. Кипријана (ὁ ἅγιος Κύπριανός(ς)), св. Теофила или Теодула (ὁ ἅγιος Θε... λ); 3. (Γ.) октобар:¹⁶¹ св. Дионисије (ὁ ἅγιος Διονίσιο(ς)), 4. (Δ.) октобар:¹⁶² св. Дионисије Александријски (ὁ ἅγιος Διονίσιο(ς) [Α]λεξανδρ[ε]ίας), св. Доротеј (ὁ ἅγιος Δοροθέος), каменоване св. Дометија (ὁ ἅγιος Δομέτιος(ς) [λι]θο[βο]λήτε[ις]), св. Петар посечен мачем (ὁ ἅγιος Πέτρος ξίφ(ε)ι τελ(ε)ιούте); 5. (Ε.) новембар: св. Кесарије (ὁ ἅγιος [Και]σ[άρ]ιος(ς)) и св. Картерије (ὁ ἅγιος [Καρτέ]ρι(ος)).

Средишњи простор. Источни зид, највиша зона: сасвим мали фрагменти фресака. Нижа зона: неидентификовани детаљи једне сцене, смрти мученика у води, затим низ фигура: монах са свитком и још један монах, три мученика, епископ и мали остатак неке сцене. Зона изнад лука отвора: горњи ниво има попрсја седморице светитеља, затим попрсје св. Ахилија (ὁ ἅγιος Ἀχίλλ[ε]ιος), попрсје пустињака, групу мученика у пламену и још неколико мученика; у доњем нивоу су представљени један светитељ на крсту, неколико мученика побијених мачем, 13. (ΠΓ.) мај: усековање св. Гликерије (ἡ ἁγία Γλυκερία ξίφ(ε)ι τελ(ε)иούте), 14. (ΙΔ.) мај: мучење св. Александра (ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος σουβλαи(ς) πεπυρομένε[ς] [τρ]υπάте), посечење једног мученика (ὁ ἅγιος ... δорос ξίφ(ε)ι τελ(ε)иού[ται] и смрт тројице мученика. Зона изнад венца, северна страна: попрсја једног епископа и једног монаха¹⁶³ и смрт св. Акилине (ἡ ἁγία Ἀκυλί[να] τήν κεφαλὴν ἀφερῆθι),¹⁶⁴ јужна страна: монах и мученик у попрсју¹⁶⁵ и 19. (ΙΘ.) јуни: смрт апостола Јуде на крсту (ὁ ἅγιος ἀπό[σ]τολ(ος) Ἰούδας).¹⁶⁶ Зона испод венца, северно:¹⁶⁷ 24. (ΚΔ.) октобар: св. Арета и други (ὁ ἅγιος Ἀρέθας κ(αὶ) οἱ σὺν αὐτοῦ) и св. Прокл (ὁ ἅγιος Πρόκλος); 25. (ΚΕ.) октобар: усековање св. Мартирија и св. Маркијана (ὁ ἅγιος Μαρκιανός κ(αὶ) Μαρτήριος διὰ ξίφους τελ(ε)иούντας); јужно:¹⁶⁸ попрсја св. Анатолија (ὁ ἅγιος Ἀνατόλιος), једног мученика и још једног са општеним именом (... μοβ. ν); смрт св. Теодота и св. Теодоре (ὁ ἅγιος Θεοδό[τ]ος κ(αὶ) Θε[ε]οδό[ρ]α ξίφ(ε)и...). Нижа зона, северна страна:¹⁶⁹ св. епископ Јосиф (ὁ ἅγιος Ἰωσήφ) и св. апостол Клеопа (ὁ ἅγιος ἀπόστολος Κλεόπας); јужна страна: 3. (Γ.)

156

П. Мијовић, *Менолој*, сл. 77.

157

Исто, сл. 32.

158

Исто, сл. 30.

159

Исто.

160

Исто.

161

Исто, сл. 28.

162

Исто.

163

Исто, сл. 86.

164

Millet — Frolow, III, pl. 109/4.

165

Исто, pl. 109/3.

166

Исто.

167

П. Мијовић, *Менолој*, сл. 33.

168

Millet — Frolow, III, pl. 109/2.

169

П. Мијовић, *Менолој*, сл. 38.

170
Исто, сл. 92.
171
Millet — Frolow, III, pl. 111/1.
172
Исто, пл. 112/1.
173
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 94.
174
Исто.
175
Исто.
176
Millet — Frolow, III, pl. 112/2.
177
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 91.
178
Исто.
179
Исто, сл. 26.
180
R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 313.
181
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 64.
182
Исто, сл. 65.
183
Исто, сл. 79.
184
Исто, сл. 78.
185
Исто, сл. 81.
186
Исто, сл. 80.
187
Исто, сл. 46.
188
Исто, сл. 44.
189
Исто, сл. 46.
190
Исто.

февруар — св. Симеон Богопримац (ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ Θεοδόχος) и св. Никандр (ὁ ἅγιος Νί...α...). Најнижа зона Менолога, северно¹⁷⁰ — смрт свете Евтропије (... Εὐτροπεία λαμπάσι πυρὸς κατακείται); јужно¹⁷¹ — 4. (Δ.) фебруар: св. Исидор (ὁ ἅγιος Ἰσίδωρος) и смрт св. Папије и Додора од мача (ὁ ἅγιος Παπί[ας] κ(αί) Διόδωρος ξίφ(ε)ι τελ(ε)ιοῦνται).

Средишњи простор. Источни зид, унутрашње стране пролаза према наосу. Потрбушје лука: у медаљону пророк Јелисеј (ὁ προφήτης Ἐλισ[α]ῖ),¹⁷² св. Методије (ὁ ἅγιος Μεθόδιος),¹⁷³ св. Кирил (ὁ ἅγιος Κύριλλος),¹⁷⁴ пророк Амос (ὁ προφήτης Ἀμὸς),¹⁷⁵ непознати мученик (ὁ ἅγιος ...μος), св. Модест (ὁ ἅγιος Μόδεστος), св. Тихон (ὁ ἅγιος Τ[ύχ]ο[ν]); смрт од мача мученика Мануила, Савела и Исмаила (...μάρτυρες Μανουὴλ, Σάβελ κ(αί) Ἰσμαὴλ τ[άς] κεφαλὰς ἀποτμήνοντες),¹⁷⁶ св. Ипатије (ὁ ἅγιος Ὑπάτιος),¹⁷⁷ св. Леонтије са друговима убијен (ὁ ἅγιος Λεόντιος κ(αί) [οἱ] σὺν αὐτοῦ [διὰ] ροπάλ(ο)ις [συν]θλόνται).¹⁷⁸ Северна страна, испод венца: 26. (ΚΖ.) октобар: смрт св. Димитрија (ὁ ἅγιος Δημήτριος λο[γ]χευόμενος),¹⁷⁹ св. Клавдије и други (ὁ ἅγιος Κλάυδιος κ(αί) [οἱ] σὺν αὐτοῖς), затим¹⁸⁰ неки монах и свештеник, св. Кирил (ὁ ἅγιος Κύριλλ[ος]), 27. (ΚΖ.) октобар: смрт св. Нестора (ὁ ἅγιος Νέστωρ διὰ ξίφους τελ(ε)ιοῦτε). Јужна страна, испод венца: месец јули, први дан (μὴν ἰούλιος Ἀ.): св. Козма (ὁ ἅγιος Κοσμάς) и св. Дамјан (ὁ ἅγιος Δαμιανός), 2. јули (Β.): св. Петар Патрикије (ὁ ἅγιος Πέτρος Πατρίκιος), св. Јувеналије (Ὁυβενάλιος) и 3. (Γ.) јули: св. Јакинџ (ὁ ἅγιος Ἰάκινθος), попросје мученика Трифуна (?) (Τ... φ...) и Вендимијана (ὁ ἅγιος Βενδεμ[ι]λιανός)¹⁸¹ и 2. (Β.) фебруар: Срећење Господње (ἡ Ὑπαπαντή).¹⁸²

Средишњи простор. Западни зид — у највишој зони је неколико слабо очуваних попрсја. Фреске у нижој зони су такође знатно оштећене: у горњем реду разазнаје се шест доста оштећених попрсја, а у доњем реду су четири фигуре без сачуваних имена, једно усековање, лик пророка Михеја (ὁ προφήτης Μιχα[ί]ας), млад мученик (ὁ ἅγιος ...) као и још једна слика одсецања главе неком светитељу; у зони испод, јужно од прозора, налазе се: попросје јеванђелисте Марка и још четворице светитеља, затим¹⁸³ св. Полионије у пламену (ὁ ἅγιος Πολυόνιος διὰ ...), св. Симеон на крсту (ὁ ἅγιος Συμεὼν ...), усековање св. Максима, Даде и Квинтилијана (ὁ ἅγιος Μάξιμος κ(αί) Δάδ[ας] κ(αί) [Κεν]τιλιανὸς ξίφ(ε)ι τελ(ε)ιοῦνται; северно од прозора су:¹⁸⁴ непознати монах и група мученика, у нижем реду је још једна група мученика (... [οἱ] σὺν αὐ[τ]ῶ) и, најзад, 30. (Α.) април: смрт апостола Јакова (ὁ ἅγιος ἀπό[στο]λος Ἰάκωβος). Најнижа зона Менолога (изнад композиције Успења):¹⁸⁵ св. Крискент и још два мученика (ὁ ἅγιος Κρίσκον κ(αί) σὺν αὐ[τ]ῶ), 28. (ΚΗ.) мај, усековање свете Еликониде (ἡ ἁγία Ἐλίκονῆδη ... [τε]λειοῦτε), а затим¹⁸⁶ непознати мученик (ὁ ἅγιος ... βιαν...), 29. (ΚΘ.) мај: св. Теодосија удављена у мору (ἡ ἁγία Θεοδοσί[α] ἐν τῷ βυθῷ), непознати епископ (ὁ ἅγιος ...) и 30. (Α.) мај: усековање неког светитеља.

Јужни део припрате. Пандантифи југозападне куполе и простор између њих: више фигура и попрсја светитеља са избрисаним именима. Свод је, такође, са скромним остацима фресака, међу њима се, у северном делу, разазнају два епископа и два мученика као и делови неколико приказа мученичких смрти; у јужном делу су преостали: једна фигура монаха, група мученика, међу њима св. Вавила (ὁ ἅγιος Βαβήλας) и други.

Јужни део припрате. Северни зид, виша зона: св. Григорије Декаполит (ὁ ἅγιος Γρηγόριος), 20. (Κ.) децембар: св. Евгеније и Махарије (ὁ ἅγιος [Ε]ὐγένιος) [καί] ὁ ἅγιος Μακάριος), света Јулијана (ἡ ἁγία Ἰουλιανή),¹⁸⁷ још једна мученица, св. Јевтимије (?), смрт св. Атинодора и Тимотеја (ὁ ἅγιος Ἀθηνόδωρος καὶ Τιμόθεος [οἱ ἐν Ἀνδ]ριανουπόλει), Рођење Христово, један епископ и један монах, св. Игњатија растржу лавови (ὁ ἅγιος Ἰγνάτιος),¹⁸⁸ посечење једног мученика,¹⁸⁹ св. Темистокл уморен батинама (ὁ ἅγιος Θεμιστοκλῆς διὰ ροπάλοις συνθλάται),¹⁹⁰ св. Полиевкт спаљен (ὁ ἅγιος Πολύευκτος πυρὶ κατακαίεται), смрт свете Евгеније

(ἡ ἁγία Εὐγενία) мачем, каменоване св. Стефана. Зона између лукова, до западног зида: 22. (КВ.) јануар: апостол Тимотеј (ὁ ἅγιος ἀπόστολος Τιμόθεος);¹⁹¹ изнад стуба: св. Викентије (ὁ ἅγιος Βικέντιος),¹⁹² св. Мануил, Георгије и други у пламену (ὁ ἅγιος Μανουὴλ κ(αὶ) Γεώργιος κ(αὶ) οἱ) сὺν αὐτ[οῖς] ἐν τῇ καμίνῳ, 23. (КТ.) јануар: св. Климент и други (ὁ ἅγιος Κλήμης κ(αὶ) οἱ) сὺν αὐτοῖς),¹⁹³ св. Анастасије посечен мачем (ὁ ἅγιος Ἀναστάσιος ξίφ(ε)ι τελειοῦτε),¹⁹⁴ св. Јоаникије Чудотворац (ὁ ἅγιος Ἰωαν(ν)ήκιος ὁ Θαυματουργός: до источног зида: 24. (ΚΔ.) јануар: света Ксенија (ἡ ἁγία Ξ[έ]νη),¹⁹⁵ 25. (ΚΕ.) јануар: св. Григорије Богослов (ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος), св. Теопемт (ὁ ἅγιος Θεόπε[μ]τος) и (испод венца пиластра) епископ Јулијан (ὁ ἅγιος Ἰουλιανός).

Јужни део припрате. Источни зид. У највишој зони преостали су сасвим незнатни фрагменти Менолога. У зони испод ње налазе се неидентификована попрсја монаха, епископа и других, затим усековање двоје мученика и Покољ витлејемске деце. Следећа зона садржи илустрацију б. (Ζ.) јануара:¹⁹⁶ Крштење Христово (ἡ [Β]άπτις) и Проповед Јована Претече. Зона изнад стојећих фигура има представу 7. (Ζ.) фебруара: никомидијске мученике (οἱ ἅγιοι ἐξακ[ό]στη μάρτυρες οἱ) ἐν τῇ Νικομίδῃ).¹⁹⁷

Јужни део припрате. Источни зид, лук према наосу: св. Максим (ὁ ἅγιος Μάξιμος) и св. Теодот (ὁ ἅγιος Θεόδωτος); полуфигура мученика Никанора (ὁ ἅγιος [Ν]ικάνωρ) и епископа Маркела (ὁ ἅγιος Μάρκελος) и, најзад, пророк Захарија (ὁ προφήτης Ζαχαρί[ας]), 9. (Θ.) фебруар: св. Теодосије (ὁ ἅγιος Θεόδωσιος) и св. Никифор са осталима прима смрт од мача (ὁ ἅγιος Νικήφορος κ(αὶ) οἱ) сὺν αὐτῷ ξίφ(ε)ι τελ(ε)ιοῦτε).

Јужни део припрате. Јужни зид. У највишој зони зида, испод свода, сачувано је неколико попрсја епископа, сцена у којој монаха напада лав, једно усековање мученика¹⁹⁸ и датум 30. (Α.), затим пророк Малахија (ὁ

προφήτης Μωλ[α]χίας),¹⁹⁹ 5. (Ε.) јануар: света Аполинарија (ἡ ἁγία Ἀπολ[λ]υνάρι[α])²⁰⁰ и св. Григорије (ὁ ἅγιος Γρηγόριος), неки архидјереј,

мучење непознатог светитеља, фигуре неког епископа и монаха, усековање св. Гордија (ὁ ἅγιος Γόρδιος ξίφ(ε)ι τελ(ε)ιοῦτε),²⁰¹ св. Теоген бачен у море (ὁ ἅγιος Θεογένης ἐν τῇ θαλάσσει), монах Зосим (ὁ ἅγιος Ζωσίμ[α]ς), монах Атанасије (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος) и мученица Синклитика (ἡ ἁγία Συνκλιτική). Средња зона, ред попрсја чине: једна мученица у пламену,²⁰² св. Полиевкт (Πολύευκτος),²⁰³ мученик и монах, 11. (ΙΑ.)

јануар: св. Теодосије (ὁ ἅγιος Θεοδόσιος) и св. Теодосија (ἡ ἁγία Θεοδοσία), преподобни Илија (ὁ ὁσιος Ἠλίας), преподобни Јаков (ὁ ὁσιος Ἰάκωβος),²⁰⁴ преподобни синајски монаси (ἡ(sic!) ἅγιοι πατέρες ἡ

ἐν τῷ ὄρει) τὸ Σινά ἀνερρεθέντες),²⁰⁵ св. Пансофије (ὁ ἅγιος Πανσόφιος), 17. (ΙΖ.) јануар: св. Антоније (ὁ ἅγιος Ἀντώνιος), 18. (ΙΗ.) јануар: св. Атанасије Велики (ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Μέγας), једна мученица (ἡ ἁγία Ζε...), света Теодула (ἡ ἁγία Θεοδούλ[η]) у огњу, 19. (ΙΘ.) јануар, св. Макарије Велики (ὁ ὁσιος Μακάριος), 20. (Κ.) јануар, св. Јефтимиие Велики (ὁ ἅγιος Εὐθύμιος);²⁰⁶ у реду фигура и сцена налазе се представе

8. (Η.) јануара — св. Теофил и Еладије каменовани (ὁ ἅγιος Θεόφιλος κ(αὶ) Ἐλ[λ]ιάδιος λιθοβολοῦντες),²⁰⁷ 10. (Ι.) јануара: св. Григорије Ниски (ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσιος),²⁰⁸ св. Дометије (ὁ ἅγιος Δομέτιος),²⁰⁹ 12. (ΙΒ.) јануара:²¹⁰ св. Петар у огњу (ὁ ἅγιος Πέτρος ἐν τῇ καμίνῳ), св. Татијана нападају дивље звери (ὁ ἅγιος Τατιανός θιρίης παραδίδοται),

13. (ΙΓ.) јануара:²¹¹ св. Ермил и Стратоник удављени у води (ὁ ἅγιος Ἐρμύλος κ(αὶ) Στρατόνικος ἐν τῷ βίθῳ), 15. (ΙΕ.) јануара: св. Павле Тивејски (ὁ ἅγιος Πάυλος ὁ Θηβαῖος),²¹² св. Јован Каливнт (ὁ ἅγιος Ἰωάννης) ὁ Καλιβίτης),²¹³ 16. (ΙΣ.) јануара: ослобађање св. Петра из тамнице (ὁ ἅγιος Πέτρος ἀπόστολος ἐν τῇ φρ[ο]υρά),²¹⁴ Пренос моштију

св. Григорија Богослова (ἡ ἀνακομιδὴ τὸ λῖψανον τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου).²¹⁵ Зона изнад стојећих фигура:²¹⁶ св. Власије са другима (ὁ ἅγιος Βλάσιος κ(αὶ) οἱ) сὺν αὐτοῖς), 13. (Π.) фебруар: св. Антоније Цариградски (Ἀ[ν]τωνί[ν]ος), св. Мелетије (ὁ ἅγιος Μελέτιος), св. Евлог (ὁ ἅγιος Εὐλόγιος), 14. (ΙΔ.) фебруар: св. Авксентије (ὁ ἅγιος Αὐξέντιος);

191
Исто, сл. 62.

192
Исто, сл. 43.

193
Исто, сл. 61.

194
Исто, сл. 56.

195
Исто, сл. 63.

196
Сшаро Наиричино, т. XV/1.

197
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 74.

198
Исто, сл. 47.

199
Исто, сл. 52.

200
Исто.

201
Исто, сл. 48.

202
Исто, сл. 53.

203
Исто.

204
Исто, сл. 54.

205
Исто.

206
Исто, сл. 55.

207
Исто, сл. 49.

208
Исто.

209
Исто, сл. 51.

210
Millet — Frolow, III, pl. 108/1.

211
Исто.

212
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 57.

213
Исто.

214
Сшаро Наиричино, т. X/1.

215
Millet — Frolow, III, pl. 108/2.

216
Исто, pl. 108/3.

217
Исто, рл. 105/2.
218
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 45.
219
Исто, сл. 60.
220
Исто, сл. 75.
221
Millet — Frolow, III, pl. 110/3.
222
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 109.
223
П. Мијовић, *Менолој*, сл. 25.
224
Исто.
225
Исто, сл. 22.
226
Исто, сл. 26.
227
Исто.
228
Исто, сл. 24.
229
Исто.
230
Исто, сл. 23.

10. (I.) фебруар: св. Харалампје и други бачени у воду (ὁ ἅγιος Χαραλάμπης κ(αί) [οἱ σὺν] αὐτῷ ἐν τῇ θαλάσσῃ ἀπερίφυσαν), 13. (II.) фебруар: св. Мартинијан (ὁ ἅγιος Μαρτινιανός) и посечење св. Акиле и Прискиле (ὁ ἅγιος Ἀκίλλας κ(αί) Πρίσκιλα ξίφει [τὰς κ]ε[φ]αλ[ὰς] [δ]ι[ε]ρο-
ύντε); 15. (II.) фебруар: смрт св. апостола Онисима батинањем (ὁ ἅγιος ἀπόστολος Ὀνίσσιμος χεῖρας κ(αί) πόδ(ας) συνθλάται), 16. (I.) св. Памфи-
лије и други с њим (ὁ ἅγιος Πάμφυλος κ(αί) (οἱ) σ[ὺν] αὐτοῦ), 17. (II.)
фебруар: св. Теодор Тирон у огњу (ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Τήρων), преподобни
Теостирхт (ὁ ὁσιος Θεοστήρικτος), 18. (II.) јануар: св. Лав (ὁ
ἅγιος Λάων) и св. Агапит (ὁ ἅγιος Ἀγαπητός), епископ Козма (ὁ ἅγιος
Κοσμ(α)ς), св. Агатоник (ὁ ἅγιος Ἀγαθόνικος), 19. (II.) фебруар: двоје
загребаних мученика у пламену, епископ и преподобни Тимотеј (ὁ ὁσιος
Τιμόθεος).²¹⁷

Јужни део припрате. Западни зид, тимпанон испод лука:²¹⁸ два муче-
ника, епископ и монах без сачуваних имена. Зона око прозора: смрт св.
Полиевкта у пламену (ὁ ἅγιος Πολύευκτος πύρ[ι] κατ[ὰ] κέτ(αι)), смрт
једног светитеља батинањем. Зона испод:²¹⁹ 21. (K.A.) јануар: погрсја св.
Филипа и других (ὁ ἅγιος Φίλιππος κ(αί) (οἱ) σὺν αὐτ[ῶ]), преподобни
Максим Исповедник (ὁ ὁσιος Μάξιμος ὁ Ὁμολογητ(ης)), монах Зосим
(ὁ ἅγιος Ζώσιμας), св. Неофит (ὁ ἅγιος Νεόφυτος), св. Васоја (ὁ ἅγιος
Β[α]σ[ί]λ[ος] σόςης) и Јевсевије (ὁ ἅγιος Εὐσέβιος) распети на крсту, Евтихије и
Василид удављени у води (ὁ ἅγιος Εὐτύχιος κ(αί) Βασίλειδης ἐν τῷ βυθῷ).
Најнижа зона (чеона страна испуста у зиду):²²⁰ 26. (K.) фебруар: монах,
св. Стефан Нови (ὁ ἅγιος Στέφανος ὁ Νέος), мали детаљ неке сцене,
25. (K.E.) фебруар, група светитеља: Тарасије епископ (ὁ ἅγιος
Ταράσιος), мученик Александар (ὁ ἅγιος Ἀλέξανδρος), епископ Маркела
(ὁ ἅγιος Μάρκελος) и св. Теодор (ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ διὰ Χριστὸν
σαλός). На северној страни испуста су свети монаси Василије и Проко-
пије (οἱ ἅγιοι ὁμολογοῦνται Βασίλειος κ(αί) Προκόπιος).

Северни део припрате. На своду и непосредно испод пандантифа има
сасвим мало испраних остатака фресака. Источни зид: у највишој зони
сачуван је мали фрагмент фреске нејасног садржаја; у зони испод је 1.
септембар: погрсје Исуса Навина, св. Симеон Столпник на стубу и
убијање мачем четрдесет мученица. Зона изнад лука:²²¹ група од четири
мученика у погрсју, светитељ са књигом, 14. (II.) септембар: св. Јован
Златоусти (... [Χρυσ]όστομος) и Воздвижење Часног крста (ἡ Ὑψωσις
τοῦ Τιμίου σ[τ]αυροῦ); најнижа зона Менолога: 2. (B.) август: Пренос
моштију св. Стефана (ἡ Ἀνακομιδὴ τοῦ ἁγίου πρωτομάρτυριου
Στεφάνου).²²²

Северни део припрате. Северни пролаз између припрате и наоса.
Потрбуије лука: мученик (ὁ ἅγιος), мученик Лукијан (ὁ ἅγιος
Λουκιανός), мученик (ὁ ἅγιος Χαάμων), мученик Неофит (ὁ ἅγιος
Νεόφυτος). Ниже, на јужној страни, 3. (Г.) август: св. Фавст и други (ὁ
ἅγιος Φαῦστος) Δαλματ... κ(αί)...), св. Теодора Солунска (ἡ ἁγία
Θεοδώρα ἡ Θεσσαλονίκηία), још ниже: Седам заспалих ефеских младића
(οἱ ἅγιοι ἑπτὰ πέδες ἡ ἐν Ἐφέσο).

Северни део припрате. Јужни зид, виша зона: вероватно илустрације
месеца септембра: више погрсја и мученика у пламену, неколико пред-
става смрти мученика, Чудо у Хони. Зона између лукова: св. Никита у
пламену (ὁ ἅγιος Νικήτας),²²³ св. Филотеј (ὁ ἅγιος Φιλόθεος),²²⁴ смрт св.
Максима од мача (ὁ ἅγιος Μάξιμος) τήν ... λε...),²²⁵ 16. (I.) септем-
бар: св. Тит Римски (ὁ ἅγιος Τίτον Ῥώμης),²²⁶ света Јефимија (ἡ ἁγία
Εὐφρομία),²²⁷ усековање св. Милитине (ἡ ἁγία Μελιτήνι τήν διὰ ξίφους
δε... τελέει[ν] τη(σεν), 17. (II.) септембар: св. Софија (ἡ ἁγία Σοφία μετὰ
τῶν τέκνων) са својим кћерима,²²⁸ св. Агатоκлија у огњу, 18. (II.)
септембар: св. Симеон (ὁ ἅγιος Συμεών),²²⁹ св. Евменије (ὁ ἅγιος
[Εὐ]μένιος).²³⁰ Испод венца пиластра: епископ Стефан Римски (ὁ ἅγιος
Στέφανος [δ] Ῥώμης).

Северни део припрате. Западни зид. Две највише зоне, испод пандан-

тифа и око прозора, нису сачувале фреске. Зона испод прозора: остаци неколико попрсја, 19. (ΙΘ.) септембар: усековање св. Евтихија и св. Јевстатије са женом и дететом спаљени у зажареном бакарном волу. Зона изнад стојећих фигура:²³¹ 24. (ΚΔ.) август: св. Тимотеј и други (ὁ ἅγιος Τημόθεος κ(αί) (ο)ἱ σὺν αὐτοῦ), 19. (ΙΘ.) август: св. Андреја Стратилат и други (ὁ ἅγιος Ἀνδ[ρ]έας] ὁ Στρα[τηλάτης]), 21. (ΚΑ.) август: света Васа и њена деца (ἡ ἁγία Βάσα κ(αί) (ο)ἱ σὺν αὐτοῦ) 20. (Κ.) август: пророк Самуил (ὁ προφήτης Σαμουὴλ), 23. (ΚΓ.) август: св. Јермолај и други у води (ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος κ(αί) (ο)ἱ σὺν αὐτοῦ ἐν τῇ θάλασσ(ει) ἀπεριφθίσαν), 18. (ΠΗ.) август: смрт св. Флора и Лавра у бунару (ὁ ἅγιος Φλόρος κ(αί) Λαῦρος ἡς τὸ φρέαρ ἐβλήθισαν).

Северни део припрате. Северни зид. Највиша зона: међу ретким сачуваним фрескама разазнаје се мученик везан за стуб (...ομενος. σαρ...κας) и илустрација 8. септембра: Рођење Богородице. Зона испод:²³² св. Марко у огњу ([Μ]άρκος [ἐν κα]μίνῳ), попрсја три светитеља, међу њима св. Јевсевије Исповедник (ὁ ἅγιος [Εὐ]σέβιος ὁ Ὁμολογητής), 23. (ΚΓ.) септембар: попрсја мученика, епископа и других, св. Андреја (Ἀνδρέ(ας)), св. Ефросинија (ἡ ἁγία Εὐφροσινή[ν]), а у попрсју је представљено још неколико светитеља, света Епихарија и други посечени мечем, св. Фока у пламену (ὁ ἅγιος Φωκᾶς ἐν τῇ καμίνῳ), Благовести Захарији ([ὁ] ἄγγελ[λος] Κυρίου εὐαγγελίζον τὸν Ζαχαρί(α) τ(ήν) σύλληψιν) (тоῦ Προδρόμου), 24. (ΚΔ.) септембар: смрт свете Текле (ἡ ἁγία Θέκλα θῆρης [ρίπτε]τε),²³³ св. Пафнутије (ὁ ἅγιος Παφνούτιος) обешен о стуб,²³⁴ смрт од мача неколико мученика, једна посечена светица, 28. (ΚΗ.) септембар: св. Харитон Исповедник (ὁ [ἅγιος Χαρίτω(ν) ὁ [Ὁμολογητής]), усековање св. Даде, Говделе и других (ὁ ἅγιος Δάδας κ(αί) Γορδελάς ξίφει) τελε(ι)οῦντε), најзад, усековање више мученика. Зона изнад стојећих фигура:²³⁵ илустрација 16. августа — пренос Нерукотвореног образа Христовог из Едесе у Цариград (насликан Мандилион), пророк Михеја (ὁ προφήτης Μιχαῖ(ας)), св. Ксант и Диомид (ὁ ἅγιος Ξ[ά]ν[θ]ος κ(αί) Διομίδος), мученици Фотије и Гајан (ὁ ἅγιος Φώτιος κ(αί) Γαῖαν(ή)), св. Лаврентије (ὁ ἅγιος Λαβρέν[τι]ος), 17. (ΓΖ.) август: смрт св. Павла и Јулијана од мача (ὁ ἅγιος Παῦλος κ(αί) Ἰουλιανὸς ξίφει) τελε(ι)οῦνται], 13. (ΠΓ.) август: св. Максиму Исповеднику секу руке (ὁ ἅγιος Μάξιμος ὁ Ὁμολογι[τ]ής χεῖρας κὲ γλόσσας ἀφερίτε), 12. (ΓΒ.) август: св. Аникита и Фотије у пламену (ὁ ἅγιος [Α]νίκητος κ(αί) Φωτιανός), 11. (ΓΑ.) август: св. Евпл посечен мечем (ὁ ἅγιος Εὐπλος ξίφει) τελε(ι)οῦτε), попрсје јеванђелисте Матеја (ὁ ἅγιος Ματθῆος), св. Дометије (ὁ ἅγιος Δομέτιος), попрсја младих мученика; св. Антоније у огњу (ὁ ἅγιος Ἀντώνιος), 7. (Ζ.) август: св. Емилијан (ὁ ἅγιος Ἐμιλιανός), 6. (ς.) август: Преображење Христово (ἡ Μεταμόρφωσις), св. Јевдокија (ἡ ἁγία Εὐδοκία) и усековање св. Елефтерија (ὁ ἅγιος Ἐλευθ[έρ]ιος) διὰ ξίφους [τε]λε[ι]οῦται).²³⁶

У вишим зонама зидова припрате налазило се, осим Менолога, веома мало фресака са другим темом. У бифори на западном зиду су четири медаљона са попрсјима светитеља: св. Козме (ὁ ἅγιος Κοσμάς), непознатог (ὁ ...εκ θρα...), св. Антонија (ὁ ἅγιος Ἀνδό[ν]ιος) и још једног непознатог (ὁ ἅγιος Α...). На западном зиду, изнад зоне стојећих фигура, налази се Успење Богородице (ἡ κοίμησις τῆς ὑπερ(α)γ(ι)ας Θεοτόκου),²³⁷ у коме се, уз уобичајене фигуре, налазе и пророци са свицима: пророк Гедеон (Γεδεών) са свитком: Πόκ(ο)ν σε σεμνή πρηνή κέκλεικα παρθένε. Εδixέ μοι γάρ θάυμα του τόκου πόκος, пророк Исаија (Ἰσαΐ(ας)) са свитком: Ἐγὼ δὲ πρῶην ἀνθρακ[οφόρον] λαβίδα κέκληκα σε πρην παρθένε Χ(ριστο)ῦ θρόνε, пророк Језекиљ (Ἡζεκηήλ) са свитком: Ἐγὼ πύλι σε τοῦ θε(ο)ῦ κέκλει(εισ)μέν(ην) κέκληκα πρην πάνταγνε Μ(η)τηρ Θεοῦ Λόγου, пророк Мојсије (Μοϋσῆς) са свитком: Ἐγὼ βάτ(ον) κέκληκα σε βροτῶν σκέπη μυστήριον πρὸς σὸν... ἰδὼνσε ἐν βάτρ[ε]νός, пророк Данил (Δανιήλ) са свитком: Ὅρο(ς) νοη(όν) οὐπερ ἐτμ(ή)θη λιθο(ς), πλάν(ην) τρέπ(ων) κέκλει(ε)ικά σε βροτ(ῶν) σκέπη, пророк Вала-

²³¹ Исто, сл. 110.

²³² Исто, сл. 21.

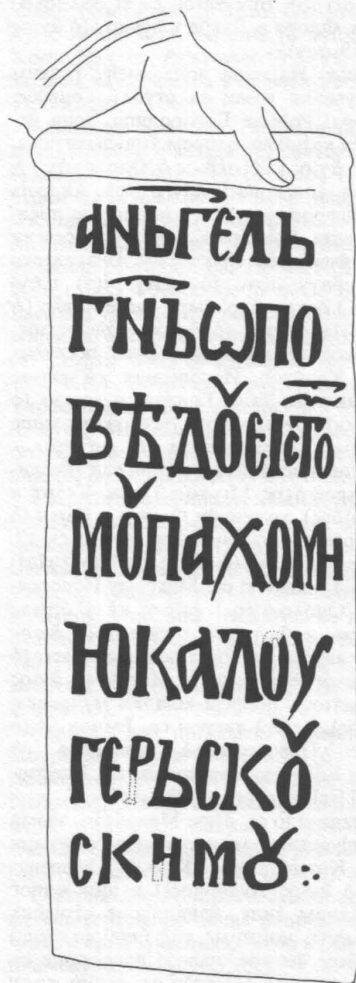
²³³ Millet — Frolow, III, pl. 110/1.

²³⁴ Исто.

²³⁵ Исто, pl. 106/2.

²³⁶ Исто, pl. 105/1.

²³⁷ *Сйаро Најоричино*, т. XXIX/1.



Црѣеж 15. Сбийак у ружи
анѣла крај св. Пахомија

ѿ ГРНММ
 ЛЕННЕТВОЕ
 ЕМАТЕРЕЩ
 АРН-УТОМЪ
 ПРОСНШН-ЗЕ
 МЛЫННМЪС
 ПЕНЕ-ПРОГЪ
 ВАШЕМЕ-ПРО
 СЪСЫНМОН
 НЫСБРАЩА
 ЮТЬСЕ-СПАСИ
 ГЛАБДЪБРА
 СТЬН-ЗЕ
 В І-БЛАГО
 ДАРѢ-СЛОВЕ

Црѣеж 16. Сбийак у рукама
Богородице Параклисе

ам (Βαλαάμ) са свитком: Ἐγὼ προή(δον) τὸ πρὶν ὥς μέλ(λε)ις) κόρη. ἄστρον φαεινὸν τ(οῦ) Θ(εο)ῦ τέκσειν Λόγον, пророк Давид (Δα[βίδ]) са свитком: Ἐγὼ κυβοτ(όν) ἡγίασμένη κόρη.ν. κεκληκὰ σε πρὶν ὁ βλέπ(ων) ναοῦ τὴν χάριν, пророк Соломон (Σολομ(ών)) са свитком, чији текст нисам успео да разрешим.

Стојеће фигуре налазе се у приземној зони. На јужном зиду: св. Козма (ὁ ἅγιος Κοσμάς), св. Дамјан (ὁ ἅγιος [Δ]αμιανός),²³⁸ св. Пантелејмон (ὁ ἅγιος Παντελεήμων), св. Антоније Велики (ὁ ἅγιος Ἀντώνιος),²³⁹ св. Сава Освећени (ὁ ἅγιος Σάβας), св. Јефтимије (ὁ ἅγιος Εὐθύμιος), св. Арсеније (ὁ ἅγιος Ἀρσένιος), св. Павле Тивејски (ὁ ἅγιος Παῦλος) и један непознати монах. На западном зиду: св. Прохор. Пчињски (...ωτца прохора),²⁴⁰ св. Јоаким Осоговски (прѣподовни ωтца ѡакимъ),²⁴¹ натпис о живописању цркве,²⁴² св. Јефрем Сирски (ὁ ἅγιος Ἐφρέμ ὁ Σύρος), св. Стефан Нови (ὁ ἅγιος Στέφανος ὁ Νεός), св. Теодор Студит (ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης), у улазу на јужном довратнику крст са словима Φ Χ Π Ε Ν, на северном крст са словима ΓС ΧС Υ ΘΥ Ε Ε. Ε (Ἰησοῦς Χ(ριστὸς) υἱ(ὸς) (τοῦ) Θ(εο)ῦ Ἐ(λένη) ε(ὐρεν) [ἐλέους] ἔ(ρεισμα), затим анђео (ἄγγελος) у монашкој одећи и са свитком у рукама: аѡгелъ г(осподъ)нъ ѡповѣдѣ(тъ) с(вѣ)тоѡмъ пах(ом)иѡ калоггерскѡ скимѡ, св. Пахомије (ὁ ἅγιος Παχώμιος),²⁴³ св. Јосиф Песник (ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ Ποιητής),²⁴⁴ св. Козма Песник (ὁ ἅγιος Κοσμάς ὁ Ποιητής) са свитком: + честнѣишхъ хрѣвниѡхъ и славнѣишхъ безъчетанѡ сѣрафимѡхъ безъ истѣннѣишъ в(ог)а слово рождаши. сѣшю в[ог]о[р]о[ди]цѡ тее величаемъ +, св. Јован Дамаскин (ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ Δα[μασκηνός]). На северном зиду: св. цар Константин (...σταν...) и царица Јелена (Ἐλένη), српска краљица Симонида (Σημων[ί]δα...),²⁴⁵ краљ Милутин (+ στεφαν(α) ...) са моделом цркве,²⁴⁶ св. Ђорђе који пружа краљу мач,²⁴⁷ непознати мученик, ђакон и још један мученик. На источном зиду:²⁴⁸ св. Евграф (ὁ ἅγιος Εὐγράφος), Богородица Параклиса (Μ(ήτ)ηρ Θ(εο)ῦ ἡ Παράκλησις) са свитком: прими моление твоѣе матере цѣдри. что мати просиши. землѣниѡмъ сп(а)сении. прогнѣваше ме. прости сынѡ мон. не не швращають се. спаси благодѣти ради ... благодарѡ те слоѡе, св. Стефан Првомученик (ὁ ἅγιος Στέφανος ὁ Протоμάρ[τυς]), св. Ђорђе Горг (ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ Горγός),²⁴⁹ Христос Спас (Ἰησοῦς Χ[ριστὸς] ὁ Σωτήρ)²⁵⁰ са отвореном књигом: ѡзѡ исмѡ свѣтъ мирѡ, ходѣи по мнѣ не имѡтъ ходити вѡ тмѣ нѡ имѡтъ живѡтъ вѣчниѡ, св. Венијамин (ὁ ἅγιος Βενίαμ[ιν]).²⁵¹

На западном зиду, у лунети над улазом, забележена је година 1317/18. (ἔτους [δ]ῶκξ), а над отвором степеништа, такође на западном зиду, насликан је крст са краљевим монограмом: κρ[α]λнс.

На капитулу јужног стуба такође су, са све четири стране, крстови са краљевим именом: ѡрши крлнс (јужна), крлнс стфнос (западна), стфнос ѡршнс (северна) и стфнос ѡршнс (источна страна).²⁵² На капитулу северног стуба налазе се исто тако крстови са именом краља Милутина: стфнос крлнс (јужна) и крлнс ѡршнс (западна страна); на стаблу стуба исписано је још једанпут краљево име: ѡршнс крлнс фнс.

Споља, у лунети над улазом на западној страни цркве, налази се знатно оштећено попрсеје св. Ђорђа (ὁ ἅγιος Γεώργιος [δ] τρο[παιοφ]ό[ρος]).

²³⁸ Millet — Frolow, III, pl. 118/2.

²³⁹ Исто, pl. 117/3.

²⁴⁰ *Сѡпарѡ Наѡричѡно*, т. VII/2.

²⁴¹ Исто.

²⁴² П. Миљковић-Пепек, *Делѡиѡ*, сл. 12.

²⁴³ Millet — Frolow, III, pl. 116/3.

²⁴⁴ Исто, pl. 117/4.

²⁴⁵ *Сѡпарѡ Наѡричѡно*, т. VII/1.

²⁴⁶ Исто.

²⁴⁷ Исто.

²⁴⁸ Millet — Frolow, III, pl. 113/3.

²⁴⁹ R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, Taf. 275.

²⁵⁰ Millet — Frolow, III, pl. 113/2.

²⁵¹ Исто, pl. 115/1.

²⁵² Исто, pl. 75/2—3.

ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ СЛИКАРСТВА

Н

еколико година после градитељ-

ске обнове цркве, у Старо Нагоричино су дошли сликари, који су фрескама прекрили све унутрашње зидове, затим зидове отвореног трема и лунету над западним улазом. Од тада изведених слика многе нису сачуване до данас — заједно са тремом уз јужну фасаду страдале су и све фреске у њему (чије су остатке још видели први истраживачи споменика), а уништени кровни покривач био је разлог што је црква прокишњавала и влага разарала зидне слике на сводовима и добрим делом у куполама.

Фреске у Нагоричину, са десетак циклуса и више стотина сцена и појединачних фигура, размештене су и груписане врло промишљено, па је и ишчитавање тематике лако и сигурно. Јасно је да су слике у Нагоричину изводили искусни мајстори, који су без тешкоћа савладали простор цркве, а ретка одступања архитектата од решења уобичајених у првим деценијама XIV века, сликари су савршено разумели и прилагодили им програм фресака. На тај начин, Михаило и Евтихије су у складу са праксом најбољих уметника епохе, остварили нужно јединство са архитектуром цркве. При том, они су у великој мери поштовали традицију распоређивања уобичајених тема, као што су понекад и појединачна решења позајмљивали из знатно старије уметности, па их је теже објаснити због изгубљених посредника. У стварању иконографског програма не треба занемарити ни улогу игумана Венијамина, у чије су време извођене фреске, јер његове захтеве откривамо у распореду слика у најнижој зони припрате, али и на другим местима у цркви, као и преко употребе српског језика на појединим фрескама. Ове, али и друге посебности програма нагоричких фресака открићемо најбоље његовим упоређивањем са другим српским и византијским споменицима, водећим у епохи ране уметности Палеолога, јер је изван сваке сумње да Нагоричино, његово иконографски и ликовним квалитетима својих фресака, припада тој групи споменика око 1300. године.

Због излагања које следи, ваља се подсетити да је од IX века избор тема у византијској уметности био подређен строгом реду, који се, у многим различитим верзијама, увек потчињавао истој општој идеји — да је целокупна декорација једне цркве слика Царства Божјег, представљеног преко Бога, анђела, светитеља и јеванђељских догађаја. Ови последњи се појављују у систему декорације не као просте историјске епизоде, већ као слика Оваплоћења и Спасења, које обнавља свако богослужење у цркви. Оваплоћење и земаљско дело Христово, са драго-вољно принетом жртвом, омогућили су људима да славе Господа заједно са анђелима и светитељима. У излагању јеванђељских догађаја на зидовима цркве мање је важан историјски поредак сцена, јер је структура циклуса хомологна структури литургије и поретку који она диктира. До XIV века био је завршен процес прожимања сликане декорације литургијом, тако да се ни у распореду фресака ни у њиховом значењу не појављују у Нагоричину новине таквог карактера, које би биле непознате старијој или оновременој уметности. Сликари касновизантијске епохе

¹ Г. Бабић, *Христологије расире у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУ 2 (1966) 17—29; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 198—214.

² Како се Причешће апостола, од раније познато у минијатурном сликарству и примењеној уметности, појављује први пут у XI веку у водећим споменицима (Св. Софија у Кијеву, Св. Софија у Охриду, катедрална црква у Серу, Карабаш Килисе у Согандију), К. Валтер (*La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, Revue de l'art 24, 1974, 84) закључује да је увођење ове сцене у декорацију апсиде везано за Цариград, што потврђује и запажањем да се у овим црквама у најнижој зони апсиде сликају цариградски епископи.

³ Г. А. — М. Г. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952, 214; Г. Бабић, *Краљева црква у Сјугуеници*, Београд 1987, 114, сл. 66.

⁴ Г. Бабић, *Краљева црква у Сјугуеници*, 114. Да су фреске у овој студеничкој цркви дело Михаила и Евтихија, које непосредно претходило Нагоричину, сматра највећи број истраживача овог споменика: Н. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Marburg a. d. Lahn 1963, 152—158; П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 213—216; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 51; *Манасијин Сјугуеница*, Београд 1986, 211—212 (Б. Толић); Г. Бабић, *Краљева црква у Сјугуеници*, 200—218.

⁵ Колико је та тема у Нагоричину била истакнута показује и то што имитација дубореза на Богородичином престолу представља пророке са сваницама (А. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, СА XII, 1962, 351—354). Окренути Богородици, подигнутих глава, они се њој обраћају, као што то чине у илустрацији песме „Пророци су те наговестили“. О утицају иконографије ове песме на нагорички живопис в. у тексту који следи.

⁶ Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. IX; А. Τσιτouriδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 73—75, πίν. 12—13. У Спасовој цркви у Жичи, Причешће је вероватно било у своду олтар, што је последња понављања старијег слоја, али су тамо фреске пропале (Б. Толић, *Иконографска истраживања жичких фреска XIII века*, Саопштења XXI, 1991, 33). Међу репрезентативним споменицима овога времена, у којима је очуван живопис, Причешће апостола никада није сликано у Спасовој цркви у Верији (1314/15), Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργειες, όλης Θεσσαλίας, άριτος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, πίν. 5.

добро су познавали језик постиконокластичког ликовног наслеђа, његове облике и његове симболе, па су га слободно и функционално уграђивали у свој иконографски програм.

Литургијске теме у олтару

Ренесанса Палеолога створила је, у водећим уметничким центрима Византије и у оним из њеног духовног и културног круга, један чврст систем декорације црквене унутрашњости који, као програм, откривамо и у Нагоричину. Овде, у олтарском простору, налази се мало тема, добро познатих и уобичајених у старијој уметности. У апсиди се ређају одозго наниже Богородица на престолу са Христом у крилу, окружена са два анђела, Причешће апостола и Служба свете литургије, а ове представе су међусобно раздвојене фризовима фронтално окренутих архијереја. У травеју испред апсиде сусутих се теме из апсиде (попсја архијереја и фигуре из Служења литургије) и оне које се даље развијају у наосу, што значи јеванђелски циклуси Христових чуда и учења, Посмртних јављања и Мука, са почетним сценама на јужном и завршним на северном зиду олтарског простора. У своду овога травеја је Вознесење Христово, које се и распоредом и местом у структури циклуса укључује у Дванаест великих празника, распоређених углавном у наосу.

Овакав или сличан распоред фресака понављао се у византијским црквама од XI века, када је у програм олтару ушла композиција Служење свете литургије, последња иконографска новост у систему декорације олтарског простора.¹ Она је уз мање накнадне измене постала неизоставни члан у сликарству апсиде касновизантијских цркава. Уз Причешће апостола, које је нешто раније ушло у обавезну декорацију олтарских апсида,² створено је језгро литургијских тема олтарског простора. Негована током XII и XIII века, оваква декорација је остала обавезна и у уметности раног XIV столећа. Богородица у врху апсиде неизоставни је део декорације овог простора после победе иконофила, али се у избору њених слика доста слободно посеже за различитим типовима. Представљање Богородице на престолу са Христом у крилу, како је то учињено у Нагоричину, прилично је ретко у годинама око 1300 — међу солунским црквама налази се само у параклису св. Јефтимја, а у Србији је тако представљена у Краљевој цркви у Студеници.³ Својом иконографијом, међутим, нагоричка слика не понавља старије примере из Солуна и Студенице — у Краљевој цркви, врло вероватно делу нагоричких сликара Михаила и Евтихија, Христос на Богородичином крилу окренут је према наосу и благосиља обема рукама, без сумње ктитора и његове претке на јужном и северном зиду;⁴ растеређена таквог односа према слици ктитора, она је у Нагоричину подређена прослављању Богородице, веома наглашеној теми у иконографском програму цркве, јер се мали Христос окреће према њој и благосиља је.⁵ Средишњи део апсиде заузима, по традицији, Причешће апостола, које се на том месту слика скоро у свим споменицима савременим Нагоричину; изузеци су учињени само у оним споменицима (Богородица Љевишка, Св. Никола Орфанос у Солуну) у којима није било места у апсиди, па је ова сцена, раздвојена на две епизоде, сликана у њеној близини.⁶ Ако у распореду понавља друге примере, нагоричка фреска својом иконографијом најбоље показује колико су узорци средњовековних уметника били различити и колико је тешко издвојити онај круг споменика у којима су коришћена слична решења. Средишњи део сцене са часном трпезом испод киворија и два пута насликаним Христом и два анђела-ђакона око њега, дословно понавља пример из Краљеве цркве, с том разликом што тамо апсидални прозор дели сцену на две епизоде. Две цркве повезују и представе апостола који прилазе да приме

причест из Христових руку;⁷ предводе их апостол Петар и један млади апостол, вероватно Јован, чиме се ова два споменика укључују у мало-бројан круг цркава с краја XIII и почетка XIV века са оваквим решењем (Богородица Перивлепта, 1295, и Св. Јован Канео у Охриду, крај XIII века, Ариље, 1296, Протатон на Светој Гори, око 1300, Св. Јефтимије у Солуну, 1303).⁸ Тај млади апостол идентификује се као Јован или Јуда, па се у тражењу аналогја одлази у знатно дубљу прошлост, све до VI века, а композицији даје „историјски“ вид.⁹ Савремене паралеле у зидном сликарству могу да помогну расветљавању порекла нагоричких сликара, а враћање на старе узор не обично нити особено за Нагоричино — ретроспективни поступци били су омиљени међу сликарима и наручиоцима у последњој византијској „ренесанси“.

Без обзира на своју историчност или симболичку димензију, Причешће апостола је поседовало и наглашен реализам, како је он схватан у Византији, јер је Христова улога у установљењу евхаристије остала неизменљива. Он који је на Тајној вечери понудио ученицима своје тело и крв, у виду хлеба и вина (Мат. 26, 26—28; Марко 14, 22—24; Лука 22, 19—20) даје ту искупитељску жртву људима непрекидно на свакој литургији. У XI веку срећно пронађена формула за исказивање установљења и трајања евхаристије у цркви, преко Причешћа апостола и Служења литургије, ревносно је коришћена и у првим деценијама XIV века. У основи неизмењена слика те литургије, као што је и она сама, могла је од споменика до споменика да трпи мање измене које, међутим, нису мењале њену основну богословску мисао и значење. По месту где се налази и својом основном структуром, Служење свете литургије у најнижој зони нагоричке апсиде не одудара много од других истовремених композиција. Својим централним делом, у коме нема представе Агнеца на часној трпези, она је најближа Богородици Перивлепти у Охриду, Протатону, Жичи и Св. апостолима у Солуну,¹⁰ како, међутим, Служење литургије оваког облика постоји и у XIII, па и XII веку, као и у споменицима после Нагоричина, из ове појединости не бисмо смели да извлачимо значајније закључке о сликарима и систему декорације у Нагоричину.¹¹

Пошто се програм апсиде, па и других делова олтару вишеструко преплиће са литургијом, природно је што се у апсиди и на зидовима приказује и велики број фигура или попрсја светих епископа, чије само присуство подвлачи основну функцију простора. Због висине старе апсиде, која је још повишена 1312/13. године, и високи зидова испред ње, у олтару Нагоричина појавила су се два реда попрсја архијереја, као нешто раније у Св. Јефтимију, Св. Пантелејмону и Св. Николи Орфаносу у Солуну, Богородици Перивлепти у Охриду или Краљевој цркви у Студеници.¹²

Више зоне зидова олтару и његов свод заузимају почеци и завршеци јеванђелских циклуса, који опасују наос, што је у касновизантијској епохи сасвим уобичајена појава, тако да је мали број цркава, као Жича на пример, у чији олтарски простор не улазе јеванђелске сцене, делови циклуса из наоса. Вазнесење у своду је доста честа тема у византијским црквама доба Палеолога, као и онима у Србији: у цркви Богородице Одигитрије у Мистри (око 1320), у Богородици Перивлепти у Охриду, Богородици Љевишкој, Краљевој цркви, Св. Петру у Бијелом Пољу (око 1320), у Грачаници¹³ — да поменемо само споменике савремене Нагоричину. У делу о архитектури цркве рекли смо да травеј испред апсиде има квадратни облик, као у Љевишкој и Грачаници, али док је тамо покривен слепом калотом, он овде има полуобличасти облик. Као што је таква калота изведена по узорима из средњовизантијске архитектуре, тако је у њој, и у Љевишкој и у Грачаници, насликано Вазнесење;¹⁴ у Нагоричину, премда није поновљен исти облик свода, целом његовом ширином насликано је Вазнесење Христово, разуме се, у другачијем композиционом склопу. На зидовима су, пак, у три највише зоне пред-

⁷ Апостоли су, као у Нагоричину, обично раздвојени у две групе од по шест особа; међутим, у Св. Катарини у Солуну и Грачаници обе групе чини по дванаест апостола, чиме се понављају старија решења из XII века (*Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, 118; Б. Тодић, *Грачаница*, т. II.).

⁸ Н. Л. Окунев, *Ариље*, 228; П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, т. XXXVIII—XLIII; Исти, *Цркваи Св. Јован Канео во Охрид*, КН III (1967, објављено 1971) т. XI; D. Mouriki, in: *Византијска уметност иоучењом XIV века*, Београд 1978, Fig. 2.

⁹ Пошто сматрамо да је овај проблем довољно детаљно разматран у литератури, посебно од стране П. Миљковић-Пепека (*Делашо*, 88—93) и Гордана Бабић (*Краљева црква у Сауденици*, 114—115), не треба га, без нових чињеница, поново покретати.

¹⁰ П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, 96—98, сл. 26; М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Миљковић, *Жича*, Београд 1969, 129; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 84—88.

¹¹ Колико су натписи на свицима архијереја уобичајени, показали су (са паралелама, разрешењима и упућивањем на решења) Ch. Walter — G. Babić, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, REB XXXIV (1976) 271—272, 275.

¹² Г. А. — М. Г. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, 218; П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, сл. 16; А. Цитриду, *Зидно сликарство Св. Пантелејмона у Солуну*, Зоград 6 (1975) сл. 3—4; Иста, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, πλν. 4—7.

¹³ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistrà*, Paris 1910, pl. 92/3—4; П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, 48 и сл. I—II; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 47; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 116; Г. Бабић, *Краљева црква у Сауденици*, 159; Б. Тодић, *Грачаница*, 80.

¹⁴ О сликању Вазнесења и Духова у куполама средњовизантијских цркава в. О. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel-darstellungen*, CA, XXV (1976) 101—108.

Циклус Богородичиног детињства и младости у Нагоричину бројао је некада вероватно 12 сцена: Ваведње, које сада недостаје, било је насликано као пандан Рођењу, без сумње на северном делу полубличастог свода, где је фреска пропала.

стављени делови јеванђељских циклуса, који ће се у истом смењивању одозго надоле (Чуда и параболе Христове — Посмртна јављања — Муке) наставити и у наосу. Такво улажење наративних јеванђељских сцена у олтар није изузетно у византијској уметности; напротив, оно је нарочито било изражено у комнинској уметности, па опет у сликарству XIV века, када су формати слика веома смањени, а њихов број нагло увећан. У црквама малих димензија из времена Нагоричина (Св. Властисе и Св. Спас у Верји, Св. Никола Орфанос у Солуну, Св. Петар у Бијелом Пољу) број циклуса у наосу је скроман, па се у олтарски простор смештају углавном сцене везане за Велике празнике. У онима, пак, где се циклуси ређају један испод другог, са мноштвом сцена, њихови почеци и завршеци обично се налазе у олтару. Тако су у Богородици Перивлепти у Охриду на бочним зидовима олтара смештени Тајна вечера и завршне сцене Христових посмртних јављања, а и у олтару Протатона поновљени су исти призори. Михаило и Евтихије су касније сместили посмртна јављања и у олтар Св. Никите код Скопља (око 1320). Исти поступак кружења циклуса са почетком и крајем у олтару примењен је и у Нагоричину, с тим што је дубок простор испред апсиде допустио овде појаву великог броја јеванђељских сцена: четири из циклуса Мука и по шест из Посмртних јављања и Чуда и параболо. Треба при том нагласити да су у циклусу Мука, Тајна вечера и Прање ногу насликани по редоследу из Јовановог јеванђеља (Јован 13, 1—5), тако да се ова прва сцена нашла одмах до Причешћа апостола. На тај начин, ове две представе које полазе од истог текста (Мат. 26, 26—28 и др.) нашле су се једна до друге, јер их смисаоно повезује и литургија: после молитве „Достојно јест“ евоцира се Христова последња вечера са ученицима када „узевши хлеб у своје свете и пречисте и непорочне руке, благодаривши и благословивши, осветивши, преломивши, даде својим светим ученицима и апостолима, рекавши: „Узмите, једите, ово је тело моје...““, што је текст који се често исписује уз Причешће апостола (на пример, у Богородици Перивлепти или у Краљевој цркви). Овакво место Тајне вечере није, међутим, специфичност Нагоричина, јер она, као део циклуса, заузима исти положај и у другим споменницима (Перивлепта, Протатон, Богородица Љевишка). Уважавајући избор наративних сцена у Нагоричину и паралеле које њихов распоред има у другим истовременим црквама, сме се претпоставити да су сликари схватили и искористили горње делове олтарског травеја као наставак наоса, у првом реду због његове отворености према олтару.

Програм бочних параклиса

Простори око централног дела олтара замишљени су као његови саставни делови, протезиси и ђаконикон, а функционишу и као засебни параклиси. Такав распоред и функција секундарних олтарских делова нису нимало необични у XIII и XIV веку, о чему смо довољно говорили у поглављу о архитектури нагоричке цркве, а и њихова сликана декорација не представља изузетак у свом времену. У науци је већ објашњен систем декорације оваквих, бочних простора уз олтар, али и уз друге делове грађевине. Показало се, при том, да је иконографски програм протезиса и ђаконикона у Нагоричину, са хагиографским циклусима и елементима карактеристичним за олтарски простор, заправо традиционалан за бочне просторије уз олтар у византијским црквама уписаног крста и у српским једнобродним грађевинама.¹⁵ Нагоричким протезисом доминира Богородичин циклус, који на вишим деловима зидова тече одозго наниже, у једанаест епизода,¹⁶ почев од Одбијања дарова до Испиања воде изобличења. У протезису или ђаконикону овај циклус слика се већ од XI и XII века (Св. Софија у Кијеву, Успенска црква у Аркажама, Св. Ђорђе у Старој Ладоги, Спасова црква у Нередици,



Црпееж 17. Найиис крај св. Консианџина Кабасиле

Одалар џамија у Цариграду),¹⁷ као и у каснијим споменицима: у Сопоћанима (око 1265),¹⁸ Богородичиној цркви у Грачаници (1318—1321),¹⁹ у Дечанима (1338—1348)²⁰ и многим другим. И смештање циклуса св. Николе у ђаконикон Нагоричина, чиме овај поприма одлике параклиса, изведено је по поменутој традицији — у споменицима хронолошки блиским Нагоричину, овај циклус сретћемо у просторима око олтара у Сопоћанима (око 1265),²¹ у Св. Ахилију у Ариљу (1296),²² у Богородици Љевишкој (1309—1313),²³ у Грачаници,²⁴ Дечанима²⁵ итд. Испод хагиографских слика у бочним одељењима око олтара Нагоричина насликан је ред фронтално окренутих архијереја у протезису, што је знак подсећања сликара на овакав обичај сликања фигура светих епископа у олтарима цркава XI—XIII века, док је у ђаконикону ред попрсја мученика у медаљонима. Најнижи ред светитеља окупљених на зидове ових просторија у Нагоричину је веома особен. Они у протезису су сви одреда архијереји, учесници Служења свете литургије, па су и приказани на одговарајући начин: у полиставрионима, са исписаним свицима у рукама, окренути према источном зиду, на коме је представа часне трпезе са Агнецом на патени и чашом, изнад које прислужују два анђела-ђакона са рипидама. Таква композиција, која најдиректније сведочи о литургијским обредима обављаним у том простору, недостаје у оном на јужној страни — зону стојећих фигура овде заузимају свети монаси. Лабаву везу сликарства ђаконикона са оним у олтару чине само свети епископи насликани у тамбуру југоисточне куполе (они се налазе и у тамбуру куполе над протезисом), али других наговештаја апсидалне или олтарске декорације — карактеристичне за параклисе — овде нема. Треба, с друге стране, рећи да у овим временима није била изграђена јединствена декорација источног дела бочних параклиса, посебно оних уз јужну страну олтара; уз оне са темама поновљеним из олтара цркве, појављују се и фреске са само понеком олтарском ознаком или без ње: у параклису св. Илије уз јужну страну олтара цркве у Морачи (око 1260)²⁶ на источном зиду без апсиде приказана је у попрсју Богородица Знамења, мало ниже Благовести, а сасвим доле Деизис са попрсјима у медаљонима; ђаконикон у Сопоћанима, такође без апсиде, има на источном зиду Деизис са Богородицом и св. Николом, а ниже фигуре св. Јована Претече и св. Јована Богослова око Мандилиона;²⁷ апсида протезиса

¹⁷ J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, I*, Bruxelles 1964, 204—205.

¹⁸ В. Ј. Турић, *Сопоћани*, Београд 1963, 86; С. Babić, *Les chapelles annexes*, 134; Б. Живковић, *Сопоћани — црпеежи фресака*, Београд 1984, 30—31.

¹⁹ Б. Тодић, *Грачаница*, 114. — У Грачаници нису јасно и просторно издвојени ђаконикон и протезис, али је њихово постојање несумњиво, а сцене из Богородичиног циклуса су тако распоређене да не налазе у централни олтарски лео.

²⁰ Ђ. Бошковић — В. Р. Петковић, *Манасијер Дечани, II*, Београд 1941, 40—41; J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, Дечани и византијска уметност средњом XIV века, Београд 1989, 307—311.

²¹ Уп. нап. 18.

²² Н. Л. Окунев, *Ариље*, 236; С. Babić, *Les chapelles annexes*, 134, Fig. 98—100; Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 5; N. Patterson-Sevčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 40.

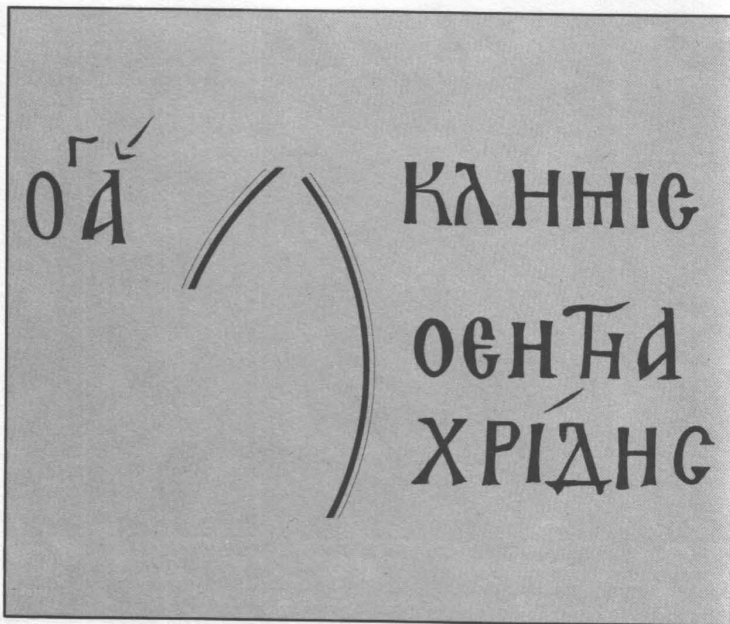
²³ Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 64, 131 (пртежи); N. Patterson-Sevčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas*, 40.

²⁴ N. Patterson-Sevčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas*, 42; Б. Тодић, *Грачаница*, 110, 134.

²⁵ Ђ. Бошковић — В. Р. Петковић, *Манасијер Дечани, II*, 56—58; N. Patterson-Sevčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas*, 49.

²⁶ С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 25—26.

²⁷ Б. Живковић, *Сопоћани*, 29.



Цртеж 18. Најније крај св. Климентија Охридског

Богородице Перивленте у Охриду је са попрсјем Богородице са Христом и фронталним фигурама архијереја, а у апсиди ђаконикона су попрсје Јована Претече и опет попрсја и фронтално окренуте фигуре архијереја;²⁸ Ариље има у ђаконикону (параклису св. Николе) само фронтално окренуте фигуре архијереја, а у врху источног зида (без апсиде) лик св. Николе;²⁹ у јужном параклису манастира Христа Хоре у Цариграду (1318—1321) у апсиди је у врху силазак у ад, а ниже фронтално окренути архијереји.³⁰ Најнижа зона у ђаконикону (параклису св. Николе) у Нагоричину садржи искључиво фигуре светих монаха, што ипак значајно одступа од поменутих тема у набројеним параклисима уз олтар у српској и византијској уметности око 1300. године. Једина права паралела може се наћи у Грчаници, где зидове јужног параклиса уз олтар такође украшавају свети монаси (олтарски део је, међутим, са декорацијом другачијом од нагоричке).³¹ Претежно са ликовима монаха су и параклиси св. Саве Јерусалимског у Жичи (1309—1316)³² и св. Николе у Дечанима,³³ али су они знатно удаљени од главног олтарног простора.

Кујоле и шема Овајлоћења

Програм главне куполе у Нагоричину изведен је потпуно у духу раног XIV века, дакле са темама које тек у ово време улазе у куполну декорацију. Познато је да већ у првим постиконокластичким црквама купола добија значење неба и божанског станишта, па се у калоти слика Христос Пантократор, а анђели и небески чинови око њега.³⁴ Као и у најстаријим примерима (на пример, у Св. Софији Кијевској) Христос је у Нагоричину насликан као Сведржитељ, са јеванђељем и гестом благосиљања. Такав његов лик окружује плавичаста круг из кога избијају дугачки или краћи троугаони зраци, а медаљон придржава осам анђела

у лету, као у Вазнесењу. Слика неба са Пантократором окруженим анђелима била је добро позната комнинској уметности,³⁵ али су за нас много занимљивији они споменици из времена око 1300. у којима се налази декорација слична нагоричкој. За слику небеског царства са Пантократором у врху искоришћени су узор из XII века, иконографски даље разрађени: око Христа окруженог божанском светлошћу распоређују се анђели, који понеки пут преносе божанску инспирацију пророцима (Богородица Љевишка),³⁶ мешају се с њима други чинови анђеоске хијерархије (Богородица Паригоритиса у Арти, око 1290), Св. Никола под кровом у Какопетрији на Кипру, слој из XIV века)³⁷ или се симболима јеванђелиста декорацији даје апокалиптички смисао (Краљева црква у Студеници).³⁸

Мисао о другом доласку Христовом провлачи се редовно уз декорацију са Христом у медаљону окруженом анђелима у лету — као у Нагоричину — колико она у генези и у формалном изгледу има везе са Вазнесењем,³⁹ а појачавала је и слика хетимасије, која се — у неким споменицима XII века — мешала са анђелима и херувимима.⁴⁰ Хетимасија, као слика Христове жртве, уз више нијанси значења, увек има јасан литургијски карактер.⁴¹ У првим годинама обнове уметности у Византији под Палеолозима слика хетимасије из споменика XII века даље је развијена, у складу са појачаним истицањем паралелизма земаљских и небеских литургијских обреда: она је, у Богородици Олимпиотиси код Еласона (око 1300), укључена у литургијску поворку анђела, која наликује Великом входу.⁴² Небеска литургија, са све очигледнијим истицањем њене свхаристичне суштине, заузела је трајно место у Милитиновим црквама — пре Нагоричина, она се појавила у Краљевој цркви, са анђелима-ђаконима и арханђелима који учествују у обреду;⁴³ у Нагоричину је ова сцена изведена са великим угледом на мало старији студенички пример, али уз важне новине, укључивањем херувима и ватрених кола у поворку анђела-ђакона са литургијским предметима у рукама. На тај начин је одређеније подвучен небески карактер догађаја, свакако под непосредним утицајем текста литургије: „Боже свети, ти у светима почиваш, тебе трисветом песмом певају серафими и славослове херувими и теби се клањају све небеске силе“ (молитва Трисвете песме).⁴⁴ После Нагоричина, такође у прстену главне куполе, биће насликана Небеска литургија и у Грачаници, са новим појединостима као што је Агнец на часној трпези.⁴⁵

Оваквим новинама небеско царство постајало је сасвим препознатљиво, оно је све више сличило црквеним обредима и преко њих и њихових сликовних представа приближавано је посматрачу. Бог Сведржитељ који са небеских висина гледа на људе (Пс. 33, 13—14), а носе га анђели и непрестаном хвалом славе сви анђеоски чинови, показивао се и откривао људима најпре преко речи и визија одабраних пророка, а затим и целом људском роду кроз своје оваплоћење и бораваком на земљи. Због тога се појединачне фигуре пророка у тамбуру главне нагоричке куполе укључују у старозаветну теофанију и, истовремено, откривају Бога људима. Избором, у првом реду, тзв. „великих“ пророка — међу којима захваљујући сачуваним натписима и текстовима са њихових развијених свитака препознајемо Јеремију, Илију, Јелесеја, Софонију и Јоила⁴⁶ — као и њиховом иконографијом, нагорички сликари нису одступили од традиције представљања пророка на овом месту у цркви, у врло сличном виду као у Богородици Перивлепти у Охриду, Паригоритиси у Арти, Св. апостолима у Солуну, Краљевој цркви или мало касније у Грачаници и Св. Никити.

Сведочи Христовог оваплоћења, јеванђелисти, насликани су, такође по традицији која непрекидно траје од средњовизантијског периода, на пандантифима испод куполе. Иако веома оштећене, тако да се распознају боље само двојица на северној страни, Марко и Јован, њихове представе су веома занимљиве зато што су уз све јеванђелисте биле

³⁶ Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 118 (цртеж).

³⁷ А. Ορλάνδος, *Η Παρηγορητισσα της Αρτης*, Αθήνα 1963, 110—115; Α. Stylianou — J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 68.

³⁸ Г. Бабић, *Краљева црква*, 66—68.

³⁹ О вези Вазнесења и Христа Пантократора у византијским црквама в. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 120; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel-darstellungen*, 101, 103—107.

⁴⁰ Уп. о оваквој декорацији студије Nt. Μουρίκη, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα*, Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών, XI/1 (1978) 115—136; T. Velmans, *Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle*, CA, 32 (1984) 137—162; N. Γκιολές, *Ο βοζαντινός τρούλος*, 87—107.

⁴¹ Уп. J. D. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, I, Bruxelles 1932, 59—61, 93—94; P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetoimasia*, BZ, 65/2 (1972) 375—378.

⁴² Ch. Walter, *Art and Ritual*, 217—221; E. C. Constantines, *The Wall Paintings of Panagia Olympiotissa*, Athens 1992, I, 92—98, II, Fig. 10—13.

⁴³ Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, 68—69.

⁴⁴ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Vol. 1. *Eastern Liturgies*, Oxford 1965, 369.

⁴⁵ Б. Тодић, *Грачаница*, 139. Ова тема је током читавог XIV века негована у српској уметности, доживљавајући и после Грачанице необично занимљив развој; о оним из Дечана и Раванице в. В. Ј. Ђурић, *Раванчки жубојис и литургија*, Манастир Раваница — споменика о шестој стогодишњици, Београд 1981, 66—67; B. Todić, *Tradition et innovation dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 254—255.

⁴⁶ Ј. Поповић (*Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin*, 1282—1321, *Cyrtillomethodanum* VIII—IX, 1984—1985, 283—317) писао је о пророцима из нагоричке куполе у оквиру шире студије о таквој декорацији Милитинових цркава. Велика оштећења фреска нису јој дозволила да до краја тачно ишчита и реконструје текстове на свицима пророка, што је навело да претерано инсистира на есхатолошкој страни ових фреска.

О сликама Божанске премудрости в. Н. В. Θωραδάκης, *Βυζαντινὸν ἐκκλησιᾶς εἰς μυσίας καὶ αἰγίους*, Επιστ. Εκκλησιᾶς Φίλος, Σχολῆς Πανεπιστημίου Αθηνών, 8 (1957—1958), 162—165; J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA, X (1959) 259—279; С. Ралојичић, *Ликови инспирисаних*, Летопис Матице српске, 385/4 (1960) 293—301; A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive*, Зограф 10 (1979) 13—16.

П. Миљковић-Пепек, *Делојо* 65, сл. 13; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 50, цртеж на стр. 118—119.

Уп. Ch. Picard, *Le roi David du psautier byzantin de la Bibliothèque nationale: Parisinus grec. 139*, Actes du VI^e Congrès international d'études byzantines, II, Paris 1951, 331—342; K. Weitzmann, *The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression*, Byzantine Art — an European Art. Lectures, Athens 1966, 156—159, Fig. 120, 121; H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London 1968², 14—15.

Б. Тодић, *Грачица*, сл. 22—25.

приказане и персонификације божанске премудрости.⁴⁷ Њихово присуство уз јеванђелисте док ови испишу своје текстове — сведочанства о Христу, означава да су Христово оваплоћење и његова делатност на земљи све до вазнесења били део божанског плана о спасењу људског рода. Божанско надахнуће утврђује, истовремено, истинитост речи јеванђелиста, као што су непосредни докази Христовог боравка на земљи и његовог оваплоћења — нерукотворени његови образи, Мандилион и Керамион, насликани у истом нивоу са јеванђелистима, између пандантифа на источној и западној страни. На тај начин, као и у неким црквама с почетка XIV века, куполи у Нагоричину дато је сликовно значење неба, божанског стана, где борави Христос и одакле се јавља људима. Њен највиши део, калота, симболично представља небеску сферу и Бога коме прислужују небеске силе. Само преко богослужења у цркви, које је антиципација небеске литургије (па је и њена слика верно понављање богослужбених обреда, где, разуме се, небески житељи замењују свештенослужитеље из земаљске литургије) људима је дато учешће у сазнавању Бога и сједињавању с њим. Пре Христовог оваплоћења Бог је успостављао везу са нарочито одабраним, надахнутим људима, пророцима, а он се показао људима у телесном облику оваплотивши се од Богородице, о чему су остала сликана (нерукотворене иконе на убрису и керамици) и писана сведочанства — јеванђеља. Ови текстови су настали божанском инспирацијом, коју сликари у раном XIV веку — осим Нагоричина још у Богородици Љевишкој и Св. Никити⁴⁸ — персонификују сликом Софије, младе крилате девојке обнажених руку, преузете из римске и хеленистичке уметности, а до које сликари долазе посредством илустрованих рукописа X и XI века.⁴⁹

Топографија цркве у Нагоричину, у чијим координатама стоји веома дуг пут византијске космографије и увек актуелне литургије, непогрешиво води сликаре у распоређивању тема по компартиментима. Купола у Нагоричину је кључ којим се разрешава распоред слика и тема у наосу, али и у другим просторима, па због тога инсистирамо на њеној вертикалној димензији, којом се „историзује“ Христово откривање људима и његово присуство међу њима. У споредним куполама, знатно нижим од главне, насликани су у сферичним калотама још једном јеванђелисти, овога пута у попрсју, окренути en face. Први пут у средњовековној уметности насликани на овим местима (одмах после Нагоричина биће поновљени и у Грачаници),⁵⁰ они се не везују непосредно за декорацију тамбура малих купола, већ пре свега допуњују програм главне куполе. Пошто је први ниво значења слика јеванђелиста — сведочанство о Христовом оваплоћењу и његовој жртви, оне су у угаоним куполама Нагоричина јасно укључене у тај контекст. Да западни пар купола има декорацију која се односи на Христово оваплоћење, наслуђује се већ по томе што су јеванђелисти Матеј и Марко у теменима ових купола приказани са отвореним јеванђељима, за разлику од друге двојице у калотама малих купола над источним делом цркве, чије су књиге затворене. И на Матејевој и Марковој књизи су почеци њихових јеванђеља, али код овог другог учинење је на изглед ситно одступање од јеванђељског текста: уместо „Почетак јеванђеља Исуса Христа сина Божјег“ написано је „Почетак јеванђеља Исуса Христа сина Давидовог“. Како се и у Матејевом јеванђељу помиње управо Христос „син Давидов“, очигледно се овде инсистира баш на вези Христа и Давида. О Давиду као претку Христовом по плоти, осим у Матејевом јеванђељу (1, 1) говори се врло одређено и у другим новозаветним текстовима: Дела апостолска 13, 22—23; Посланица Римљанима 1, 3; Друга посланица Тимотеју 2, 8 итд. Због тога се и Богородица врло често назива кћери Давидовом и у Благовестима се пророк Давид неретко слика крај Богородице. Зато се и у „Канону молбеном Богородици“ подвлачи та веза: „Од чистог царског корена потекла јеси и превиси ума и смисла, од чисте крви твоје родила си оваплоћено Божје Слово, Христа Ца-

ра".⁵¹ На познатој минијатури из Раг. гр. 74 (XI век) која представља Христову генеалогију и на којој су многи старозаветни праведници, патријарси и цареви, у дну је цар Давид на престолу и око њега његови потомци и пророци.⁵² Тема Христових предака добила је у временима када настају фреске у Нагоричину нарочито на популарности, али истовремено и облике који се знатно разликују од оног у париском рукопису. Вероватно под утицајем богослужења две недеље уочи Божића, посвећених успомена Христових предака по плоти и уопште свих старозаветних праведника који су очекивали његов долазак, сликају се у низу фигура или попрсја ове старозаветне личности. У почетку оне се налазе око апсиде (Богородица Перивлепта у Охриду)⁵³ или у наосу, у највишој зони (Протатон на Светој Гори)⁵⁴ или у куполи (Краљева црква у Студеници)⁵⁵ Овакав начин истицања двоструке природе Христове и његових телесних предака несумњиво је цариградског порекла; у Цариграду је, изгледа, био обичај у раном XIV веку да се Христови преци групишу у куполама над припратом, како то показују сачувани примери из Килесе цамије и Хоре.⁵⁶ Солун је прихватио такву декорацију купола над припратом, о чему сведоче Св. апостоли,⁵⁷ а вероватно преко њега и Србија. Први пут се то, изгледа, десило у Богородици Љевишкој у Призрену, између 1309. и 1313. Премда су фреске из малих купола ове цркве доста рђаво сачуване, а натписи на њима још нису објављени, зна се да су испод Христовог лика, у различитим видовима, били приказани пророци и други старозаветни праведници и то по четворци у тамбурима све четири мале куполе.⁵⁸ Иконографски, они понављају старозаветне Христове претке из западног пара малих купола у солунским Св. апостолима.⁵⁹ Сви су приказани гологлави и боси, у хитону и химатиону и са савијеним ротулусом или без њега. Солунску цркву повезује са призренском катедралом и то што је за овакву Христову генеалогију изабрано укупно шеснаест предака, распоређених у Св. апостолима у два, а у Љевишкој у четири тамбура малих купола. Како, засад, не можемо да вршимо даља упоређења између ова два споменика, док се детаљније не испита декорација у Љевишкој, за нешто млађу Краљеву цркву (око 1315) можемо са већом извесношћу рећи да полази од оних схватања која смо запазили у Св. апостолима, а још пре тога у Протатону. У овој студеничкој цркви, наиме, која има само једну куполу, старозаветни преци Христови смештени су у прстену тамбура, при дну, а у њиховом избору углавном је поштован редослед из Матејевог јеванђеља, што значи да њихов низ почиње са Адамом и Евом.⁶⁰ Распооређивањем Христових предака почев од Адама у секундарне куполе над припратом, солунски Св. апостоли несумњиво понављају цариградске узор, али оданде није преузето одвајање старозаветних царева од осталих праведника, како то видимо у Килеси и у Хори у Цариграду.⁶¹ То ће први пут бити учињено у цркви у Старом Нагоричину. У тамбуру југозападне мале куполе над припратом испод попрсја јеванђелисте Матеја насликано је пет старозаветних царева, сачуваних до данас са знатним оштећењима, а имена се читају само крај Соломона и Ровоама. Како су ова двојица један до другог, вероватно је с друге стране Соломона био цар Давид, док су из Ровоама цареви који следе после њега. У куполи изнад северозападног угла припрате у тамбуру су старозаветни праведници, међу којима је сачуваним натписом идентификован само Аврам. И поред значајних разлика у односу на цариградске споменике (одсуство Богородице са Христом у калоти, веома смањен број насликаних личности, представљање Соломона са свитком, Приче 5, 1 итд.), Нагоричино са њима повезује иста намера да се ређањем старозаветних праведника историзује Христово генеалошко стабло и да се, с друге стране, издвајањем царева из дома Давидовог, подвуче улога Богородице и њених предака. Исту мисао истичу и пажљиво одабрани текстови јеванђелиста изнад њих. Тај цариградски узор биће још једном поновљен, после Нагоричина, у Србији, али више

⁵¹ *Оκίωιου*, Осми глас, Среда на појечерју, песма 1, слава.

⁵² A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 163; о минијатури посебно Sh. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, DOP, 29 (1975) 197—202, Fig. 15.

⁵³ П. Миљковић-Пепек, *Делотојо*, 48, сл. 15.

⁵⁴ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 10/1, 11/1, 12/1—2, 13/1.

⁵⁵ Г. Бабић, *Краљева црква у Сјугеници*, 76—87, сл. 22, 24—33. Иако не представља „родословно стабло“, избор пророка из куполе над наосом у Богородици Перивлепти у Мистри (друга половина XIV века) потпуно је у знаку оваплоћења Христовог (уп. Nt. Μωϋσῆς, Αἱ βιβλικά προεικονισμοὶ τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλον τῆς Περιβλεπτοῦ τοῦ Μωσῆ, AA, 25/1 (1971) 217—251).

⁵⁶ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, New York 1966, Pl. 42—84; W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul*, *Panthéon*, XXXII/1 (1974); 3; мозаике из Килесе цамије репродукцију Н. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos at Istanbul*, Pl. 119—121.

⁵⁷ Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 101—109, Abb. 63—73.

⁵⁸ Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 49—50 и цртежи на стр. 120—121.

⁵⁹ Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 105—107, Abb. 63—73.

⁶⁰ Адамову фигуру у солунским Св. апостолима препознала је и објавила К. Штефан (*Ein byzantinisches Bildensemble*, 105, Abb. 69 и 69a); репродукцију Еве из Протатона, уз низ других старозаветних особа доноси Г. Мије (*Monuments de l'Athos*, pl. 10/1), а најпотпунију идентификацију Христових предака из Краљеве цркве даје Г. Бабић (*Краљева црква у Сјугеници*, 76—86).

⁶¹ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, Pl. 7—46, 51—78; W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii*, 3, Abb. 1—2; H. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos*, Pl. 119—121.

Б. Тодић, *Грачица*, 105—106, 147. Калоте ових купола су такође са попресима јеванђелиста (сл. 22—23), што је још један знак тесне везе између два споменика. — Прослављање Богородице и оваплоћења Христовог преко њених старозаветних предака, смештених у угаоним куполама или у простору испод њих, наставило се и касније: у Богородичиној цркви у Афендику у Мистри (око 1320), Раваници (око 1387), Пантанаси у Мистри (око 1400), итд. (уп. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 42—44, pl. 14—16, 26—28; В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 46—50).

⁶³ Б. Живковић, *Сопонани*, 8—9, 11—12. Највећи број је без сачуваних имена, осим Ноја, Еноха и Сита, неки се могу идентификовати на основу иконографских појединости, али се скоро сви приказују онако како се Богородичини преци сликају око 1300. године.

⁶⁴ Ове фреске из Ариља, као ни поменуте из Сопонана, нису биле до сада проучаване, уп. Н. Л. Окунев, *Ариље*, 235. Цртеже фресака доноси Б. Живковић, *Ариље*, 6—7.

⁶⁵ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, pl. 72—78 et passim.

⁶⁶ Б. Тодић, *Грачица*, 99—102, 148, сл. 45—48.

измењен: у Грачаници обе западне куполе имају ликове цара из рода Давидовог, шеснаест укупно.⁶²

Мали обим западног пара купола сигурно је разлог ригорозног смањења броја старозаветних цара, праведника и пророка који се помињу у генеалогима Христа по јеванђелистима Матеју и Луки и на службама уочи Божића. У цариградским и солунским црквама они су приказивани у куполама у великом броју, понекад у два појаса (храм Христа Хоре у Цариграду). У куполама мањих димензија, без ребара, у црквама са само једном куполом или чак и без ње, тражили су се другачији начини организовања хора старозаветних Богородичиних прародитеља. Видели смо да се у Протатону, базиликалној цркви без куполе, њихове фигуре ређају у највишој зони наоса, а у Краљевој цркви сведени су на попрсја у подножју куполе. Повећан број праотаца и праведника запажамо најпре у Сопонанима (око 1265), где су насликани у највишим зонама испод куполе, у потрбушјама лукова и између пандантифа.⁶³ У Ариљу (1296) пада у очи такође велики број пророка. Њихов избор и иконографија су доста необични: они који се традиционално представљају у куполи над наосом сведени су на попрсја у доњем регистру куполе, док су њихово место између прозора заузели старозаветни првосвештеници, изгледа они исти насликани касније у доњем делу северне куполе над припратом цариградске Хоре. Пророчи у Ариљу су сликани и у луковима између пиластара, а међу њима су и Јоаким и Ана, што нас уверава да су овде такође били Богородичини преци.⁶⁴ Ослањајући се на оваква решења из ране уметности Палеолога, сликари су и у Нагоричину преостале праоце из Христове генеалогije по плоти распоредили на највише делове пиластара, стубаца и на лукове у наосу. До данас је мање-више добро сачувано петнаест оваквих слика, тек неколико са натписима (Мелхиседек, Јов, Јосиф Прекрасни, Захарија), а неке можемо да идентификујемо уз помоћ иконографских назнака (Мојсије са таблицама закона, Арон са палицом и вазом на којој је мало Богородичино попрсје у медаљону, Самуил са рогом, Ноје са барком), док су остали са савијеним свицима, један и са мачем у руци. Својом иконографијом ове старозаветне личности су сасвим блиске Сопонанима и Ариљу, а да су овде насликани у вези са Богородицом и Христовим оваплоћењем закључујемо и на основу северне куполе Хоре, где су у врло сличном иконографском виду укључене у ред старозаветних праотаца.⁶⁵ Исте личности које су у Нагоричину идентификоване натписима и атрибутима наћи ће се, такође, на ступцима испод главне куполе, и у Грачаници, где су далеко боље сачувани, а уз њих налазимо и имена Јоила, Амоса, Авакума, Захарије, Данила,⁶⁶ њихова пророчка улога у делу Христовог оваплоћења такође је показана ликом Богородице на предметима које држе Мојсије и Арон.

Ова два пророка са предметима из старозаветне скиније налазе се у грачаничком наосу непосредно близу композиције Благовести. Тај празник као почетак оваплоћења Христовог био је почетком XIV века веома занимљив за литургичаре и сликаре, јер се преко њега и уз њега изражавала богата скала значења, алузија и метафора везаних за Богородицу и Христов долазак на свет. Иконографски језик преточен у изнијансиране облике око Благовести у Грачаници тешко се може објаснити без Нагоричина. Овде су Михаило и Евтихије, наиме, неколико година раније композицију Благовести поставили у врху лезена на источном зиду наоса, раздвојивши тако арханђела Гаврила од Богородице; на тај начин, они су поновили схему слике из Љвешке, са многим детаљима, али је и обогатили представом Богородице у дубокој наслоњачи, која се изненађена појавом арханђела придиже, ослоњена на држаче. По већ устаљеној пракси, с једне и друге стране приближили су им пророке Давида и Соломона са њиховим познатим текстовима на свицима који се односе на Богородицу (Пс. 44 (45) 10, односно, Приче

Соломонове 31, 29). Тема Благовести и Оваплоћења окупила је, међутим, овде и друге слике. Испод арханђела Гаврила и Богородице насликани су у полуфигури пророк Данил и праотац Јаков, обојица са исписаним свицима у рукама, а крај Данила је стена са ликом Христа Емануила, док други држи звезду у руци у којој је Емануил.⁶⁷ Иконографија ових фреска позајмљена је из илустрације познате песме „Пророци су те нагостили“, која се у зидном сликарству први пут појављује почетком XIV века у Богородици Љевишкој, у иконопису у XII веку, а њени изводи се срећу у рукописима још и раније.⁶⁸ Узор за распоред ових пророка у Нагоричину могао је да буде Протатон, где је на истом месту до иконостаса, али са јужне стране, представљен Данило.⁶⁹ Истицање двојице пророка са текстовима и префигурацијама који се односе на Оваплоћење на овом месту, испод Благовести, непознато је старијој византијској уметности; међутим, оно се савршено добро подудара са тежњама раног XIV века да се традиционална иконографска решења садржајно обогате вишеструким преплитањем текста и слике. Посредством богослужбених песама преузимају се поређења и слике које су створили чувени песници VI—VIII века. Најомиљенија су она места која имају старозаветно упориште, укључена сада у слику по много чему нове садржине. Пророк Данило и праотац Јаков су били посебно радо цитирани, коментарисани и тумачени у доказивању старозаветне објаве Христовог доласка на земљу. Типолошка слика Христовог оваплоћења везана за Јакова у овим временима је најчешће поистовећивана са његовим сном о лествицама које допиру до неба (1 Мојс. 28, 10—22), али се он укључује и у композицију „Пророци су те нагостили“. У Богородици Љевишкој Јаков је такође насликан са лествицама, а са звездом је пророк Валаам, јер је пророчанство о звезди доиста његово, иако везано за Јакова (4 Мојс. 24, 17): „Изаћи ће звезда из Јакова и устаће палица из Израјла.“⁷⁰ Тема звезде постала је веома омиљена у византијској хомилитици и поезији. Ево, на пример, како је св. Атанасије Александријски (IV век) укључује у изнијансирану слику старозаветних најави: „Пророци су најављивали много раније чудо Девике и детета које ће од ње бити рођено: „Гле, девојка ће затруднити и родиће сина и назваће се Емануило, што значи — с нама Бог“ (Ис. 7, 14), а Мојсије: „Изаћи ће звезда из Јакова и устаће палица из Израјла“ (4 Мојс. 24, 17)... Изаћи ће човек из твог корена и владаће многим народима... „И биће корен Јесејев, и онај који се подигне да влада народима, у њега ће се народи уздати“ (Ис. 11, 10).“⁷¹ Ова пророчанства он осмишљава новозаветним догађајима везаним за рођење Христово: „Рођење Христово, вели св. Атанасије, не имајаше човека за сведока, већ звезду која се појавила на небу, одакле је он сишао... Он (гј. Христос) учинио је да звезда најави рођење његовог тела.“⁷² Међу песницима је нарочито Роман Мелод (VI век) лепо и опширно објашњавао помунито место из Четврте књиге Мојсијеве, такође у духу новозаветне симболике,⁷³ а Анатолије (VII век), чија је стихира ушла у богослужење Божића, проширује мотив звезде на Христа-светлост која све просветљава: „Ти, који си се оваплотио делатношћу светог Духа и који си постао човек рођен од Марије увек девице, засјао си, Христе Боже пред нашим очима као светлост. Светлост светлости, сјај Оца, ти си просветлио сва створења.“⁷⁴

Данило са стеном насликан је и у Љевишкој, у теми „Пророци су те нагостили“, па је и његово место у близини Благовести у Нагоричину сасвим разумљиво. Још је Козма Индикоплов (VI век) одговарајуће место из Књиге пророка Данила (2, 1—35), које сажима текст на Даниловом свитку у Нагоричину, довољно детаљно и јасно објаснио као префигурацију доласка Месије на земљу и његово рођење од Богородице,⁷⁵ а св. Јован Дамаскин, св. Андреја Критски и други прослављени мелоди величали су Богородицу као духовну гору из Даниловог пророчанства.⁷⁶ Мотив камена који се одваја од горе био је један од

⁶⁷ Г. Бабић (О живописном украсу олајарских иреирага, ЗЛУ, 11, 1975, 28—29) врло добро је објаснио ове слике у Нагоричину.

⁶⁸ Уп. Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 77—78 (много података о овој теми налази се и у раду Г. Бабић, *Иконографски ирограм живописа у ирипраицама цркава краља Милутиина*, у: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 118—122); Г. кх. М. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινά*, I, Αθήνα 1956, πίν. 54.

⁶⁹ Овде је он само са свитком (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 9/4), као и његов пандан, пророк Јеремија са северне стране.

⁷⁰ Athanasé d'Alexandrie, *Sur l'incarnation du Verbe*, Sources chrétiennes 199, Paris 1973, 382, 390. Колико су сва оваква доказивања сликом као и речима била у служби „историзовања“ Христове људске природе, показује (као и ово место) текст у рукама праоца Јакова у Нагоричину, где је речено „устаће човек из Израјла“ (ἀναστήσεται ἐνθρόνος ἐξ Ἰσραήλ), уместо уобичајеног: палица из Израјла (4 Мојс. 24, 17).

⁷¹ Исто, 392, 396.

⁷² Romanos le Mélode, *Hymnes*, II, Sources chrétiennes 110, Paris 1965, 54—62.

⁷³ E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1 (*Fêtes fixes*), Chevetogne 1962, 201.

⁷⁴ Cosmas Indicopleustés, *Topographie chrétienne*, II, Sources chrétiennes 141, Paris 1970, 263—265.

⁷⁵ PG, 97, col. 1096; S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Sources chrétiennes 80, Paris 1961, 104.

E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1, 367; J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976, 92—94; *Οκτωΐχ*, 4. глас, среда, јутрење, Други канон, 7. песма, прва стихија; 6. глас, недеља, јутрење, Трећи канон, 3. песма, трећа стихија; 1. септембар, Трећи канон, 6. песма, пети тропар; 11. септембар, Други канон, 8. песма, пети тропар, и многи други примери.

О Богородици Кехаритомени в. J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976, 136, где су наведени и старији монографски радови о овој теми.

најомиљенијих у песмама посвећеним Богородици, сасвим јасно у функцији оваплоћења.⁷⁵

Да је тема оваплоћења Христовог, исказана преко Благовести и поменутих представа тесно везаних за овај празник, прожела целокупну декорацију око иконостаса у Нагоричину, сведочи и најнижа зона. Стојеће фигуре Богородице и Христа, са функцијом иконе, уобичајене су у програму око иконостаса; у другим споменицима ових времена оне су претежно укључене у идеју посредништва, што је и у Нагоричину случај са Христом, јер он има епитет Милостиви, а и текст на његовој отвореној књизи (Мат. 11, 28) обећава вернима спасење. Богородица са Христом, на северној страни, насликана у типу Одигитрије, има, међутим, епитет *ἡ Κεχαρίτωμένη*, што значи пуна милости, благи, љубави, љупкости, милине итд., али је много важније да је тако названа једино Богородица у Назарету када јој је анђео објавио да ће постати Мати Божја (Лука 1, 28). У литургијским текстовима овај епитет замењен је скоро увек у вокативу речју *Θεοχαρίτωτε*, чије је значење исто — пуна благи Божје. Обележена епитетом Кехаритомене, Богородица из Нагоричина је јасно укључена у тему Благовести и програм Оваплоћења, који је у овој цркви веома наглашен.⁷⁶

Велики празници

Најважније етапе Христовог боравка међу људима и догађаја којима је исказивана његова божанска природа и месијанска улога, били су одавно пре Нагоричина груписани у циклус Великих празника. По правилу, овим сценама је у распореду додељивано почасно место у наосу, најчешће у поткуполном простору и у највишим сводовима. Сликари раног XIV века нису у овоме битније одступали од својих претходника, али су нови однос према слици, у коме је посебно важно било исцрпно образложење описиваних догађаја најчешће под утицајем богослужбених и поетских текстова, исказивали гомилањем многих детаља и уношењем засебних епизода. Премда сцене празника у Нагоричину спадају међу највише оштећене, оне ипак недвосмислено показују колико су Михаило и Евтихије познавали и доследно спроводили нову обраду овог најважнијег литургијског циклуса. Традиционалну композицију Благовести, видели смо, окружују ликовима пророка са прообразима Христовим и текстовима, којима се историзује и употпуњује божански план о Христовом зачећу и рођењу у телу. Рођење Христово на источној страни свода над јужним краком крста у наосу било је приказано са много детаља, судећи и само по преосталим деловима. Најбоље су очувани хорови анђела који се радују новорођеном Христу и они који објављују пастирима радосну вест; у дну слике је купање новорођенчета и други сан Јосифов, а од мудраца који долазе да се поклоне Христу преостали су сасвим мали трагови. Оваквим гомилањем епизода нагорички сликари се надовезују, као и њихови савременици, на знатно старије узор, из X—XI века, а да су ти узорци за Михаила и Евтихија били посебно важни, сведочи и то што они у слику уводе, држећи се јеванђељског текста (Мат. 2, 13), јављање анђела Јосифу у сну. Ова епизода је врло ретка у композицији Рођења, док се среће, што је разумљиво, у рукописним илустрацијама јеванђеља и у циклусу Христовог детињства. Нема сумње да је сцена са Јосифом доспела у слику Рођења из овог циклуса, и то у периоду XI—XII века, када се у жељи за што чвршћим везивањем за текст и умножавањем сведока Христове теофаније, ствара сцена Рођења сложеног типа, састављена од мноштва епизода. У сличном иконографском и композиционом склопу доспела су до нас два таква примера Рођења Христовог, једна икона са Синаја (XI век) и фреска из цркве манастира Мирож (1157—1158), а из комнинске уметности преузеће је и сликарство доба Палеолога, како показује пример из Богороди-

чине цркве у Градцу (око 1275). Са изузетком овог последњег примера, сви остали имају сцену Јављања анђела Јосифу у левом углу, испод Богородице у пећини, што наводи на претпоставку да се ослањају и на исти предложак. Слика Рођења из Нагоричина свакако полази од сличних узора, јер понавља место епизоде у композицији, њену иконографију и став анђела уобичајен за Благовести, са синајске иконе и фреске у Мирожу код Пскова.⁷⁷ Међу сачуваним деловима Рођења у Нагоричину пажњу привлачи и то што у Купању мала Христа, необучајено, учествују три жене. У апокрифним текстовима везаним за Рођење — Протојеванђелу Јаковљевом и Псеудо-Матејевом јеванђелу — помињу се само две бабиче, па се оне редовно појављују у византијским сликама Рођења од IX века. У сликарству доба Палеолога, у коме се умножава број фигура, појавиће се, опет најпре у Градцу, па у Нагоричину, три жене око суда са новорођенчетом.⁷⁸ Ова епизода обилује у касновизантијској уметности многим, условно речено, жанровским и сликовитим детаљима: у градачкој цркви једна жена сипа воду из врча у суд за купање, друга држи мала Христа, а трећа пружа руке да прихвати новорођенче; у Нагоричину је мали Христос у кади, жена са леве стране помаже у купању, а она на десној страни је спремна да прихвати дете. За разлику од жене у Градцу, њене су руке покривене, чиме се подвлачи светост и чистота тела које се прима: у Нагоричину, што је иначе уобичајено, апостоли у Причешћу примају евхаристичне честице (тј. тело Христово) покривених руку, тако исто и Симеон Богопримац у Срећењу прихвата Христа покривених руку, као и Христос и анђели Богородичину душу у Успењу, итд. Ово опште место из византијске иконографије, примењено неочекивано у Христовом рођењу у Нагоричину, може се разумети и као сликовни пандан оних стихова из божићних песама у којима се варира мисао о Христовој божанској природи коју је сачувао и у свом телесном облику.⁷⁹

Изузетно бројна читања лекција из Старог и Новог завета везана за Богојављење, уз песме које прате овај празник, нудила су обиље грађе за иконографско богаћење теме Крштења. До раног XIV века већ су се појавили сви елементи слике овог догађаја, који понекад чине мали циклус везан за Јована Претечу и Христа на Јордану.⁸⁰ У споменицима ране ренесансе Палеолога такви циклуси се обично налазе у припрамама (Хора у Цариграду, Богородица Љевишка и Жича у Србији), док се у наосу, у оквиру циклуса Великих празника, Крштење обрађује уз обиље појединости. Основну схему слике и даље диктира јеванђелски текст, и то сабран из сва четири јеванђеља, а обогаћују је још псалми и песме, што се све чита или рецитије уочи или на дан Богојављења. Нагоричка фреска Крштења сложена је од истих тих цитата и остварена на начин познат најбољим уметницима епохе. Средишњи део сцене, са Христом у Јордану, није сачуван, али се разликује зрак са неба који се спушта на Христа. Лево је фигура св. Јована Претече на обали и крај њега секира поред дрвета (алузија на његово пророштво — Мат. 3, 10; Лука 3, 9), како је то и уобичајено у овим временима. Уз Јована је велика група Јевреја, којима је он проповедао и које је крштавао, сведочи Христове епифаније. Они су овде доспели вероватно из Јованових проповеди сликаних у оквиру његовог циклуса. Заједно са њима у средњовизантијском периоду сликају се и смањене фигуре младих неофита који се свлаче и скачу у воду. Такве мале сцене жанровског карактера срећемо и у Нагоричину: сасвим у дну слике један дечак свлачи кошуљу преко главе, а други — наг — спрема се да скочи у Јордан са високе стене.⁸¹ Са друге стране Јордана су, као и обично, били насликани анђели, од којих су преостали само мали делови. А у Јордану, који од Христовог крштења постаје света вода, представљена је персонификација у виду старца у полулежећем положају; он је окренут Христу, а огрнут само прегачом око бедара, са крилима и раковим пишцима у коси, док из амфоре излива воду. Десно је персонификација Океана, исто тако крпала-

⁷⁷ Синајску икону са публиковао Г. и М. Сотириу (*Εἰκόνες τῆς Μοῦσας Σινά, I*, πтв. 43—45; II, 59—62), а М. А. Соболева (*Стенопис Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, Древнерусское искусство — Художественная культура Пскова, Москва 1968*, 20—22, сл. на стр. 18) објавила је репродукцију Рођења из Мирожја али без доњег дела композиције; њен схематски пртеж доноси В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв.*, Москва 1973, 189. Да су овакве представе Рођења биле неговане и око 1200. године, уверава нас и преликана фреска из Богородичне цркве у Студеници, у којој је такође представљено јављање анђела Јосифу (*Манастир Студеница, 146. сл. 147*), али и Сумањ Јосифова, као и у Мирожу, што ће се једино и сликати у XIV веку. О градачкој фресци и детаљу са Јосифом в. G. Millet, *Recherches*, 142, fig. 88; G. Бабин, *Циклус Христобой геџишсаба у ирегелу с хумкама на фресци у Грацу, Рашка багштаина I (1975)*, 49—57.

⁷⁸ Купање Христа нема ни јеванђелску ни апокрифну подлогу, па су се бројни истраживачи трудили да сцену објасне позајмицама из античке уметности, уп. K. Weitzmann, *S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, 37; P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ, 54/2 (1961) 333—337; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, The Kariye Djami, IV, Princeton 1975, 211—213; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge*, Paris 1979, 97, 118—119. — Пример који наводи Нордхаген (*иуб. дело*, 335—336, Taf. XIII), рођење Диониса са једне сликане тканине из Антиное, са три жене од којих средња држи новорођенче, доиста је близак сценама из Градла и Нагоричина, иако је свака непосредна веза искључена.

⁷⁹ E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1, 185, 187, 189, 193 и даље.

⁸⁰ Г. Мије је сакупио најважније текстове и обимну грађу о Крштењу Христовом (*Recherches*, 170—215).

⁸¹ О раним представама оваквих додатака у византијском минијатурном и зидном сликарству в. G. Millet, *Recherches*, Fig. 136, 139, 144. Око 1300. године „жанр мотиви“ око Јордана се значајно умножавају: деца се играју на мосту (Протатон, Стара Митрополија у Верџи, Хиландар, ул. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 14/1; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge, II*, Beograd 1934, fig. 25; фреска у Хиландару је преликана у XIX веку, а она са слоја из раног XIV века у Верџи још није објављена), пецају или лове ракове (Перивлента у Охрид, П. Миљковић-Пепек, *Делатство*, 87—88, сл. 22), рву се (Хора у Цариграду, P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, Pl. 114) и слично.

Уп. Е. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1, 256, 258, 264 et passim.

Уп. Б. Тодић, *Грчаница*, 208—209. Можда не случајно у тропарима шесте песме на јутрењу Богојављења својира се успомена на пророка Јону који је три дана провео у морском монструму (Е. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II/1, 296).

В. лепе примере у радовима Н. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, pl. IX, XLII; D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Jersey 1960, 64—65; K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, 146—147, Fig. 123—124.

Представе Крштења са којима смо упоређивали слику из Нагоричина в. у G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 11/2, 15/1—2; V. J. Djurić, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, pl. XII; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 52/1; Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργειαι*, тв. 18; Α. Τσιτouriδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, тв. 22; Г. Бабић, *Краљева црква у Циугенуцу*, сл. 99—100; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, Abb. 5.

G. Millet, *Le monastère de Daphni — histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1899, pl. XIV/1; Н. Покровский, *Очерки памятников христианской иконографии*, рис. 84; *The Treasures of Mount Athos*, I, Athens 1973, Fig. 112, 255.

K. Weitzmann, *Das Evangelion im Skrophylakion zu Lawra*, SK, VIII (1936) 87—89.

та, на немани увијеног репа. Ако је присуство ових персонификација подстакнуто текстом 113 (114), 3 псалма, који се не само користи на богослужењу Богојављења већ и много пута у истом смислу поетски варира,⁸² њихов облик је несумњива позајмица из антике; до Нагоричина она је доспела преко уметности IX—XI века: за представу Океана на монструму то је сасвим извесно,⁸³ као што се и за Јордан са раковим клепетима могу наћи добре паралеле у рукописима из доба ренесансе Македонаца.⁸⁴ Да појава оваквих персонификација у нагоричком Крштењу није само обична позајмица из старије уметности, већ да представља једну етапу у развоју касновизантијске слике и њеног говора симболима и персонификацијама, показује чак и летимично поређење са савременим споменицима. У црквама Солуна или његове околине, из година око 1300, сликају се и персонификације Јордана и Океана, у облику старца и једне млађе особе на морским неманима (Протатон), оне понекад мењају места (Св. апостоли и Св. Никола Орфанос), па њихови гестови и однос према Христовом благослову противрече тексту поменутог псалма и његовим литургијским изводима. У неким споменицима ове епохе, дословном илустрацијом текста „Море виде и побеже“, представља се персонификација Мора како замиче под стену (Спасова црква у Верији, Краљева црква у Студеници, икона Крштења из Охрида). Старо Нагоричино следи потпунију варијанту из Протатона, али и савремене примере, на којима се приказују персонификације са крилима, као у Верији, Николи Орфаносу, Хиладару, икони из Охрида и Св. Никити; у Св. Никити и Св. Николи Орфаносу обе персонификације имају крила, мада су знатно другачијих облика од персонификација у Нагоричину. Уметници из Краљеве цркве су се још више приближили хеленистичким узорима, свакако посредством споменика XI века, умећући персонификацији Јордана — скоро обнаженом старцу са крачагом — ракова клешта у косу. Михаило и Евтихије понављају тај детаљ у Нагоричину, не само на персонификацији Јордана, већ и Океана (као што ће то, вероватно они, учинити две године касније и у грачаничком Страшном суду), али додајући првој и крила, како је то постало уобичајено на измаку друге деценије XIV века. На тај начин, доњи део нагоричког Крштења је обједињено напоре уметника ових времена да уз помоћ много старијих облика унесу у слику богат и изнијансиран језик црквене књижевности и литургије.⁸⁵ Да су нагорички сликари имали пред очима дела из XI века при компоновању свог Крштења, указивала би и појава двојице Јованових ученика (Јов. 1, 35—39), у горњем левом углу слике, који се приказују у Дафнима и другим споменицима тог столећа,⁸⁶ али не и почетком XIV века.

Представе других празника у Нагоричину су или у облицима који не одуарају битније од уобичајених решења у касновизантијској уметности (Сретење и Улазак у Јерусалим) или су много оштећене, тако да се тешко наслуђује њихов првобитан изглед. Од Лазаревог васкрсења сачуван је добро само Христос у ходу и пред њим Марта и Марија, а од Лазаревог саркофага и Јевреја око њега преостали су сасвим мали трагови. Од Распећа се данас назиру само обнажене ноге центуриона Лонгина, док је Силазак у ад нешто боље сачуван: Христос са завијореним плаштом дубоко се сагиње и пружа руку Адаму (иза њега су Ева и Авел), а са друге стране у саркофазима се налазе пророци Давид, Соломон, Јован Претеча и други праведници; сцена се завршава брдовитим пејзажем, а на небу је сачуван један анђео. Чак се и на основу ових фрагмената сме закључити да нагоричка композиција одступа од највећег броја савремених слика са темом Христовог силаска у ад. Она је много ближа схемама уобичајеним у средњовизантијском периоду,⁸⁷ које ће, истина ретко, преузимати и други савременици Михаила и Евтихија: дубоко нагнути Христос који извлачи само Адама из гроба и са другим детаљима који се налазе на доњем делу нагоричке слике, налази се у параклису Св. Јефимија у Солуну (1303), а истоветан

распоред фигура и сличан пејзаж највише приближава нагорички Силазак у ад једној охридској икони из истих година.⁸⁸ Од Вазнесења Христовог, пак, сачувана је фрагментарно само мандорла са Христом, затим три анђела која су је подизала на небо, а доле једино два апостола и дрвеће из њих. Једноставно је, изгледа, била изведена и композиција Духова — од дванаест апостола сачувана су само петорица на полукружном седишту, а иза њих је била неразуђена архитектура.

Последњи, дванаести празник, Успење Богородице, пренет је на западни зид припрате, јер је наос највећим делом отворен према овом западном постројењу. Мноштвом епизода и са више десетина фигура, он се надовезује на обраду других сцена из циклуса Празника, чак их у значајној мери и превазилази. Такав изглед Успења не изненађује, јер је управо у годинама око 1300. тај празник задобио изузетну популарност; посебним царским декретом њему је посвећен цео месец август, јер је неколико дана недовољно — образлаже своју одлуку цар Андроник II — да се прослави Богородица, њено уснуће и подизање на небо.⁸⁹ Значај овог празника се нарочито видљиво показао у ликовним уметностима — у декорацијама храмова добијао је најпрегледније место, његова иконографија се усложњавала, епизоде гомилале, подстрек за нове образце налажен је у старим апокрифним, хомилијским и поетским текстовима које је у одломцима или прерађене већ било прихватило богослужење везано за Богородичину смрт. Не треба сумњати да је Цариград, формално и стварно, био жариште Богородичиног култа, јер се он поносио реликвијама своје славне покровитељке и из њега се ширило зрачење посебног поштовања Богородице у све крајеве православног света. Опширније приказивање смрти Богородичине и епизода везаних за њен појас и мафорион започиње већ у првим деценијама XIII века, што судимо по вратима Суздаљског сабора и фрескама Четрдесет мученика у Трнову, а јача нарочито у његовим последњим годинама.⁹⁰ У цркви Богородице Перивленте у Охриду насликано је уз традиционално Успење још неколико епизода, које са најавам смрти Богородице и Богородичине молитве, па преношења Богородичиног тела и предавања појаса апостолу Томи значе и увођење нових текстова у литерарне предлошке за слику Богородичине смрти.⁹¹ У Краљевој цркви пренос Богородичиног тела истакнут је у први план, а око њега су груписани традиционални делови (Христос са Богородичином душом, анђели, апостоли, епископи, јерусалимске жене) и они уведени у XI и XII веку (апостоли на облацима, догађај са Јефонијом) као и анђели око рајских вратница.⁹² Нагоричино преузима ту основну схему из студеничке цркве, али је обогаћује и многим новим појединоцима. И овде је непокретна слика Богородичине смрти замењена преносом њеног тела ка гробу у Гетсиманији: у средини слике четири апостола носе одар, покривен љубичастом тканином са златним рубом, преко које је пребачен бели чаршав са жутим тракама. На одру лежи Богородица, са главом на извезеном јастуку. Крај одра је Христос у златном химатиону, окружен двоструком мандорлом — унутрашњом зракастом и другом полукружном —; он држи Богородичину душу на покривеним рукама, увијену у бело, а два анђела са обе стране спремна су да је приме и однесу на небо. Око њих је непрегледно мноштво анђела, међу којима они у првом плану држе високе чираке са упалимим свећама и кадионице. Иза одра су постројени такође анђели, а за њима се тиска већа група јерусалимских жена. Испред одра погружено корачају апостоли, а иза њих су и три епископа, свакако св. Дионисије Ареопagit, Тимотеј и Јеротеј. Поворка се упућује Гетсиманији која је приказана као леп пејзаж са сликовитим зградама, дрвећем и отвореним саркофагом, у маслинастом тону, скоро гризају. Пред одром је Јефонија са одсеченим рукама, а горе анђео који враћа мач у корице. У вертикалној оси слике, изнад Христа у мандорли, приказано је подизање Богородице на небо: она седи на двострукој плавој дуги, у округлој мандорли, коју подижу два

⁸⁸ Силазак у ад из солунског параклиса Св. Јефимија уз цркву св. Димитрија оштећен је у горњем делу (Г. каи М. Σωτήριος, *Η Βασιλική του Αγίου Διονυσίου Θεσσαλονίκης*, II, Αθήνα 1952, πλ. 83/2), док је охридска икона одлично сачувана (V. J. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, 88—89, pl. XI), па се виде и анђели изнад Христове мандорле. У овим временским анђели се на том месту сликају доста често: у Протогону, Св. Николи Орфаносу, Краљевој цркви, Грачаници, Св. Петру у Бијелом Пољу (око 1320) итд.

⁸⁹ PG, 161, col. 1095—1108; V. Grumel, *Le mois de Marie des Byzantins*, *Echos d'Orient*, XXXI/3 (1932) 257—269.

⁹⁰ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 98—99, Fig. 19; Исти, *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge*, CA, XXV (1976) 147—152; J. Blankoff, *Les „Portes d'or” de la cathédrale de Suzdal*, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, 23 (1979) 32—37. О датирању врата из Суздаља око 1230. в. В. Л. Янин, *О датировке врат суздаляского собора*, *Советская археология* 3 (1959) 91—98.

⁹¹ Опширно Успење из охридске Богородице Перивленте је само делимично објављено и проучено: G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 11/2—3, 12; П. Мильковик-Пенек, *Делојо*, 110—117; Th. Egloff, *Entschlafung der Gottesmutter*, *Der christliche Osten*, XV (1985) 75—76.

⁹² Најпотпуније о овој сцени у Краљевој цркви в. у монографији споменика: Г. Бабић, *Краљева црква у Ситунци*, 162—167, сл. 111—118, а ту је прокомантрисана и сва старија литература.

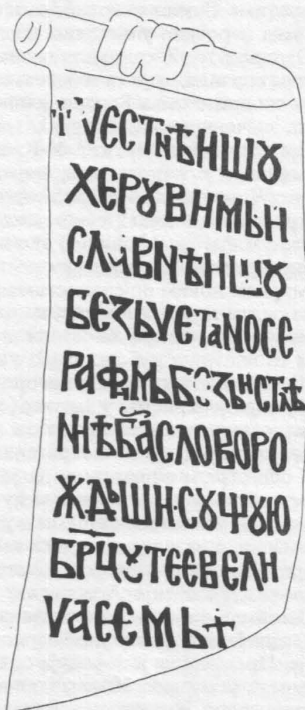
Занимљива иконографија Успења у Краљевој цркви, Нагоричину и Грачаници привукла је пажњу више истраживача, уп. пре свега L. Wratishlaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica, III/1 (1931) 134—173, посебно 152—159 и С. Радочић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичној у црквама краља Милутина*, у: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 181—193. У овим радовима као и у оном С. Д. Калокирца (*La Dormition et l'Assomption de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe*, Εκδοτική της Θεολογικής Σχολής, Αριστοτελείον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης 19, 1974, 133—143) налазе се задовољавајућа разрешења новог типа Успења у уметности раног XIV века. Уп. такође Г. Бабић, *Краљева црква у Савујеници*, 162—167; Б. Тодић, *Грачаница*, 152—155.

Њихове текстове или препричан садржај објавили су С. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae 1866, 95—112; M. Jugie, *La littérature apocryphe sur la mort et l'assomption de Marie à partir de la seconde moitié du XI^e siècle*, EO, XXIX (1930) 157—160; V. Vatasiannu, *La „Dormitio Virginis“ — indigini iconographice*, Ephemeris Dacoromana VI (1935) 3—4; M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Studi e testi, 114, Città del Vaticano 1944, 103—171; A. Wenger, *L'assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle*, Etudes et documents, Paris 1955, 211—241; *Apocryfi del Nuovo testamento*, I (a cura di L. Moraldi), Torino 1975², 815—868.

PG, 96, col. 700—761; 97, col. 1045—1110; 98, col. 340—372; M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, 226—256; A. Wenger, *Un nouveau témoin de l'Assomption — une homélie attribuée à saint Germain de Constantinople*, REB XVI (1958) 43—58; S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, Sources chrétiennes 80, Paris 1961. — Остало ми је недоступно дело *La Dormizione vitale della Madonna*. Panegirici di S. Teodoro Studita, S. Germano di Constantinopoli, Pseudo-Modesto, Theotèkno, S. Andrea di Creta e S. Giovanni Damasceno (trad. M. De Rosa), Atessa, Convento di San Pasquale 1976.

анђела а окружује је велики број анђела са скиптрима у рукама. Богородица пружа руку и предаје свој појас апостолу Томи који јој се приближио на облаку са анђелом-пратиоцем. У врху слике је велики полукружни сегмент неба; у њему два анђела отварају рајска врата, у којима се појављује множина анђела, сликаних у грizaју, са гестовима дочека Богородице. Лево и десно од рајског улаза представљени су апостоли на облацима, у пратњи анђела, а ниже су попрсја пророка Гедеона, Исаије, Језекиља, Мојсија, Данијела, Валаама, Давида и Соломона; сви су они одреда окренути Богородици, једном руком указују на њу, у другој држе исписане свитке, а крај њих су старозаветни прообрази Богородичини.

Овако згуснута слика, са много фигура, вишеслојна у значењима, незамислива је без оне која јој непосредно претходи у Краљевој цркви, као што је изван сваке сумње да је нагоричка фреска послужила као узор оној у Грачаници. Грачаничко Успење, међутим, није поновило и ликове пророка, оно се, без тог детаља, искористивши облике композиције из Студенице и Нагоричина, вратило и на старински концепт хоризонталног ређања епизода из Богородице Перивлепте, обогаћујући га и новим појединоцима.⁹³ Основна нит приче о смрти Богородичиној у сва три споменика почива на апокрифним текстовима, који су настали још у IV и V веку, а њихови непознати аутори крију се иза имена св. Јована Богослова, Мелетија и Јосифа из Ариматеје.⁹⁴ Они су у већој мери могли да утичу на изглед слике Успења посредно, преко беседа и стихова славних византијских хомилитичара и песника VIII (Герман Цариградски, Андреја Критски, Јован Дамаскин, Козма Мајумски) и IX века (Теодор Студит, Теофан Грантос), чија су дела посвећена успењу Богородице ушла у састав богослужења за 15. август,⁹⁵ као што је на основу ових текстова састављен и синаксар празника који се чита после



Цртеж 19. Свѣшак у рукама св. Козме Мелога

шесте песме канона на Успење. Из овог обиља литерарних предложака сликари су могли да бирају доста слободно поједине слике, трудећи се при том да их ускладе са литургијским поретком. По Јовану Дамаскину, Теодору Студиту и Јовану Геометру, апостоли су носили Богородицу као нови ковчег, славнији од оног старозаветног,⁹⁶ Христос је примио Богородичину душу у речи псалама и Песме над песмама, а анђеоске чете удивиле су се видевши свога Владику како на Сиону узима у руке душу жене и зове је: „Дођи, Пречиста, да се прославиш са Сином и Богом“;⁹⁷ јер се анђели постројавају укруг око одра и својим песмама славе Богородицу, док други преносе душу покојнице и уводе је у Светињу над светињама,⁹⁸ или како се то у стихирама на Господи возвах и стихирама на стиховне пева: „И највише небеске силе, које су дошле са својим Владиком... кличу вишињим чиновима: „Ево, дошла је Царица Богородица, отворите врата и премирно је примите“.“⁹⁹ Оваква места су директно преточена у слику у Нагоричину, али и другим поменутим споменицима, као што се и о свим другим догађајима, забележеним сликом, певало или читало током празновања смрти Богородице: о апостолима који долазе на облацима (Стихире на Господи возвах, стихире на литији, Канон, песма пета, 17. август, стихира на вечерњи итд.), о присуству тројице епископа и о паљењу свећа и проливању мириса око одра читало се у Слову Јована Геометра на Успење, о одсецању руку Јефонији (Прва хомилија св. Германа Цариградског и Канон празника)¹⁰⁰ итд.

Слика Успења Богородичиног у Нагоричину разликује се, међутим, од свих других до сада познатих, највише по ликовима пророка са свицима и префигурацијама, који су насликани на небу, одмах испод апостола на облацима. Ако су у ликовном смислу пренатрпали композицију, они су је идејно обогатили једним новим значењем; наиме, у текстовима којима јој се обраћају и сликама предмета који је прообразују, пророци славе Богородицу као Теотокос, славе њено безгрешно зачеће и Христово оваплоћење. На тај начин, тема Христове инкарнације — веома истакнута у декорацији Нагоричина — добила је и сликом Успења важан прилог. За исказивање те идеје — старозаветне објаве Христовог доласка на свет, нагорички сликари су се послужили истим обрасцем као и на источном зиду наоса испод Благовести — илустрацијом песме „Пророци су те нагавестили“. Облик и значење те иконографске теме није им био непознат, јер су је неколико година раније већ насликали у Богородици Љевишкој у Призрену, а да је у XIV веку било уобичајено слободно преузимање неких њених делова и њихово укључивање у друге композиције и целине, показује и декорација куполе у мистарској Богородици Перивлепти.¹⁰¹ Зато су они крај сваког пророка ставили предмет са којим се сликају у представи „Пророци су те нагавестили“ и на свицима им исписали текстове које за ту представу предвиђа и Ерминија.¹⁰² Иако је ово усамљен случај мешања две теме — Успења и песме „Пророци су те нагавестили“, свакако је ова прва са одређеним текстовима диктирала тај спој, а из друге је само позајмљен иконографски облик.

У хомилијама на овај празник често се подсећа на улогу Богородице у делу оваплоћења Христовог, па се с тим у вези и помињу пророци у Христовој пратњи када је сишао по Богородичину душу, као, на пример, у Другој хомилији на Успење св. Јована Дамаскина: „Старозаветни праведници и пророци учествују у овој светој стражи, они који су објавили унапред да ће Реч Божја бити рођена из ове жене, нас ради, и да ће узети тело из љубави према људима.“¹⁰³ На службама око 15. августа стално се истиче Богородица која је дала тело Христу: „Мати Божја, која си зачала живот, умиреш по законима природе и стижеш са земље на небо у знаку Онога који се оваплотио из твоје чисте и драгоцене крви“ (17. август, стихира на вечерњи); „Предајеш своју душу у руке Онога који се оваплотио из тебе због нас“ (14. август, друга

⁹⁶ A. Wenger *L'Assomption de la T. S. Vierge*, 387; S. Jean Damascène, *Homélies*, 114; M. Jugie, *La mort et l'Assomption*, 256.

⁹⁷ М. Скабалланович, *Христјанске празници*, VI, Киев 1915, 56, 60; S. Jean Damascène, *Homélies*, 148; J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, 226.

⁹⁸ S. Jean Damascène, *Homélies*, 150, 154.

⁹⁹ М. Скабалланович, *Христјанске празници*, VI, 21, 29. — Иконографија неба са анђелима преузета је директно из комнинске уметности: у Vat. Urbin. 2 (XII век) овако се представља небо у сликама праника, у Крштењу и Силаску у ад оно је насликано и са вратницама (Н. Покровский, *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*, С. Петербург 1900⁴, 171—172, рис. 83—85).

¹⁰⁰ М. Скабалланович, *Христјанске празници*, VI, 21, 23—24, 31, 38, 40, 45—60; M. Jugie, *La mort et l'Assomption*, 229; A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge*, 371; J. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 225, 227.

¹⁰¹ Ντ. Μοῦρικη, *Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τρούλον τῆς Περιβλεπτοῦ τοῦ Μυστέρι*, 217—251.

¹⁰² *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* (ὑπό Α. Παπαδόπουλος-Καραμέως), Πετροῦπόλεως 1909, 282.

¹⁰³ S. Jean Damascène, *Homélies*, 140.

ње.¹¹¹ Уз Мојсија је жбун неопалиме купине, такође славан прообраз Богородичиног безгрешног зачећа, утемељен на 2 Мојс. 3, 2—8, тексту који се читао и на празник Благовести, а у многим песмама тумачен је као Богородичина префигурација. Неопалима купина је доста често сликана у XIV веку, а на њеном жбуну је лик Богородице, као у Нагоричину, или ређе Христа Емануила.¹¹² Испред пророка Данила је стена, на чију се визију односе и пророкове речи на свитку; по тој визији (Дан. 2, 31—35) Богородица је гора, а камен — Христос. И Данилова слика у Успењу има, дакле, исто значење као и она у наосу Нагоричина, испод Благовести, што значи да су обе у функцији наглашавања Богородичиног девичанског рођења и Христовог оваплоћења.¹¹³ Уз иконостас у Нагоричину са звездом је насликан праведни отац Јаков, па смо на симболику звезде указали напред,¹¹⁴ уз напомену да је та визија везана за пророка Валаама. У Успењу на западном зиду припрате звезда је насликана крај овог пророка, јединог без ореола, како то и налаже иконографија песме „Пророци су те нагавестили“. Пророк Давид насликан је са свитком и крај њега ковчег у облику чуна, јер се у Октоиху овако пева: „Давид, твој предак, најавио те је (Богородице) певањем о ковчегу божанског посвећења, јер си натприродно примила Бога који седи у крилу Оца.“¹¹⁵ Пророк Соломон је на разне начине и више пута нагавештавао долазак Христа и Богородичину улогу у томе, па не зачуђује што је и он насликан са другим пророцима у нагоричком Успењу. Крај њега је представљена и мала једноставна грађевина са великим отвором, вероватно крајње сведена слика храма. Соломон је пророковао о храму који ће сазидати Премудрост (Приче Соломонове 9, 1—16), а то место читано је током Богородичиних празника Рођења, Покрова и Успења. О Богородици као светом Божјем храму који је Соломон у духу саградио, говорио је св. Јован Дамаскин, управо на празник Успења, али се и на другим празницима подсећа на оваплоћење Премудрости Божје: „Боравећи у твом крилу Премудрост Божја, творац свих ствари, изградила је духовно бораиште и оживела и спасла свет.“¹¹⁶ Коришћење Соломоновог читата о Премудрости у теми Христовог оваплоћења постало је омиљено у уметности око 1300, судећи по томе што се сцена Премудрост сазид себи храм као типолошка слика тада појављује у неколико водећих споменика: Богородици Перивлети у Охриду, Хори у Цариграду и Грачаници, као и у теми „Пророци су те нагавестили“ у Богородици Њевишкој у Призрену.¹¹⁷

Успењем Богородице завршава се у Нагоричину циклус Великих празника, који сажима литургијску годину, а својим размештајем у сва три дела цркве — наосу, олтару и припрати — прожима целокупан декоративни систем цркве. Иако су неки празници много општењени, може се на основу преосталих закључити да су они више од других сцена заокупљали пажњу уметника, јер су се ови у трагању за најбољим узорима враћали у знатно дубљу прошлост, а затим их оплемењивали идејама и тежњама своје епохе. Покушали смо да у том процесу издвојимо као најважнији литургијски слој и његов утицај који се осећао у све чешћем превођењу наративних поетских читата у слику нових облика. Осим пажљивог избора места за сваку сцену, у Нагоричину се исказала и тежња најбољих уметника последње византијске ренесансе да појединим темама подређују околни живопис, ширећи тако круг сцена везаних за један празник и стварајући нову целину од иконографски познатих појединости.

Христова чуда, јавна делатност и њараболе

У источном делу цркве у Старом Нагоричину сликари су завршили циклус Празника сенама Силазак у ад, Вознесење Христово и Духови. Вероватно су програм и распоред тема испод сводова у највишим

¹¹¹ О изворима ове песме и њеним представама в. G. Babić, *L'image symbolique de la „Porte fermée“ à Saint Clément d'Ohrid, Synthronon*, Paris 1968, 145—151.

¹¹² Уп. примере употребе Неопалиме купине у литургијским текстовима код E. Mercenier — Ch. F. Paris, *La prière des églises de rite byzantin, I/1*, Mon. de Chevetogne 1937, 93, 97, 98, 347, 349, 361, 367, 368; II/2 (1948), 23, 29—30 и J. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 68. О ликовним представама ове теме S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, 336—338.

¹¹³ Уп. стр. 90—100.

¹¹⁴ Уп. стр. 99.

¹¹⁵ Седми глас, недеља, трећи канон, 9, песма, друга стихира, уп. J. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 71—72. О ковчегу, као префигурацији Богородице в. и М. Глигоријевић-Максимовић, *Скитија у Дечанима*, у: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 319 и даље.

¹¹⁶ Пети мај, 8. песма, пети тропар; 25. јануар, 1. песма, богородичан, итд. (J. Ledit, *Marie dans la liturgie*, 94—95); Дамаскинова беседа на Успење: S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 72.

¹¹⁷ G. Millet — A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 13/2; S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et de l'art serbes depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e siècles*, ЗРВИ, 16 (1975) 215—224; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, 338—343; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Њевишка*, 77—78; Б. Тодић, *Грачаница*, 144—145, т. IV.

G. Millet, *Recherches*, 34—35. Najbolje studije o ovom ciklusu i његовој вези са литургијом написали су P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, Kariye Djami, IV, 245—302 и Th. Gouma — Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaologan Program of 1303*, DOP, 32 (1978) 197—216.

Сцена је прилично оштећена: пред постелом са болесником стоји Христос и разговара са Петром. П. Милковик-Пепек идентификује је као и ми. Том сценом, иначе, започиње овај циклус и у Св. Никити (П. Милковик-Пепек, *Делото*, 55).

Треба претпоставити да овакво грешане сцена (Петрова ташта, Слелпорођени, Раслабљени) потиче из комјинске уметности, како показују фреске из Мирџа (P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, 268—270, Fig. 5), одакле га преузима уметност Палеолога: Перивлента у Охриду (П. Милковик-Пепек, *Делото*, 49), Митрополија (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 72/1—2, 78/1; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 7) и Богородица Олигитија у Мистри (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 98/1). О односу литургијских читања и редоследа сцена из овог циклуса у рукописима ул. N. Wibral, *Zur Bildredaktion im Neuen Testament*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXV (Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt) (1972) 9—28.

D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 129—133, 137—142 (аутор датира фреске у нартексу, где се циклус налази, око 1280, а у последње време се сматра да су оне настале око 1300. године: T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977, 215); G. kai M. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, 217—218; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 7, 58; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, Pl. 117—141; П. Милковик-Пепек, *Делото*, 55; T. Velmans, *La peinture murale byzantine*, 207; Б. Тодић, *Грчаница*, 118—121. Широку заступљеност овог циклуса у споменацима око 1300. потврђују и они примери где је број сцена мањи или су у мањем броју сачуване: Богородица Перивлента у Охриду (П. Милковик-Пепек, *Делото*, 49), Протатон (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 33/1, 34, 35), Богородица Љвбишка (Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љвбишка*, 53, 55), Св. Никола Орфанос (Α. Τσιτορίδης, *Ο Σωτηρικός διάκομος*, 128—140). Фреске из Хиаландра, такође са бројним сценама циклуса Чуда и парабол, још нису потпуно очишћене.

зонама зидова определила литургијска читања из Пентикостара, тј. од Ускреса до Духова, што је условило и спуштање циклуса Страдања Христових у нижу зону. Како је, наиме, одавно утврђено, у периоду од Ускреса до Духова преплићу се зачала из сва четири јеванђеља која се односе на Христова чуда и његова посмртна јављања, што се види већ из назива седмица: Томина, Мироносица, Раслабљеног, Самарјанке итд.¹¹⁸ Читања почињу од Јована (1, 1) и, на литургији, о првом Христовом посмртном јављању, оном из затворених врата (Јован 20, 19), па затим о Неверовању Томином, мироносицама, Христу у Емаусу, исцељењу раслабљеног, преполовљењу празника, Петру и Јовану на Христовом гробу, Самарјанки, Христовом јављању Марији Магдалини, исцељењу слепог, јављању једанаесторици и вазнесењу, чудесном риболову и разговору Христа и Петра („Паси овце моје“). У другим данима ових седмица читају се остали одговарајући делови из јеванђеља (о истеривању трговаца из храма, свадби у Кани итд.), као што се то чини и после Педесетнице: о Христовом сусрету са Закхејом, о грешници која је опрала Христу ноге миром у кући Симона фарисеја итд. По већ чврсто устаљеном обичају у раном XIV веку, Михаило и Евтхије су ове догађаје, о којима се чита пре Духова, поделили у два циклуса који, један испод другог, теку од јужног зида олтарског простора, опасују наос и завршавају се на северној страни олтара. Горњи је посвећен Христовим чудима, његовој јавној делатности и параболма, а доњи Христовим посмртним јављањима. Први је доста пострадао, тако да је препознавање свих сцена немогуће, а то нас спречава да тачно утврдимо колико су се сликари држали редоследа јеванђељских читања. Циклус је, по свему судећи, почињао Исцељењем Петрове таште,¹¹⁹ настављао се једном оштећеном сценом, па Исцељењем слепорођеног у две епизоде; у наосу, после прве оштећене сцене, долази Исцељење раслабљеног,¹²⁰ па Христос и Самарјанка, затим Христос и Закхеј, Исцељење човека од водене болести, Христос чита у храму, Преполовљење празника, Истеривање трговаца и две (?) оштећене сцене, затим „Будите као дете“, Исцељење крвоточиве жене, Парабола о мудрим и лудим девицама, Христос код Марте и Марије, да би се на северном зиду олтара завршио Параболом о митару и фарисеју и још двема оштећеним сценама. Циклус је, дакле, веома опширно замишљен, у двадесет сцена, као што су они — у овим временима — у Св. Софији у Трапезунту, у Митрополији и Афендику у Мистри, у Хори у Цариграду, Св. Јефимију и у Св. Катарини у Солуну, Св. Никити код Скопља и Грачаница,¹²¹ а његову структуру су одредила јеванђељска читања из Пентикостара, мада су сликари уводили и друге сродне сцене, не само чуда, већ и Христове поуке и параболе, чија је дидактичност била очигледна. Држећи се јеванђељског текста и устаљених иконографских схема, сликари нису компликовали изглед ових композиција додацима позајмљеним из других извора, што им је омогућило да пажњу усредсреде на ликовну обраду и оставе неколико изврних остварења: Мудре и луде девице, Христос и Самарјанка, Исцељење човека од водене болести и Истеривање трговаца.

Христова посмртна јављања

Нича зона је, рекосмо, била одвојена за оне догађаје о којима се чита из јеванђеља на јутрењу, од Ускреса до Духова. Та васкрсна јеванђеља су, разуме се, само окосница око које сликари образују већу целину сцена везаних за посмртна јављања. Њихов избор у Нагоричину изгледа овако: Христово јављање мироносицама, Мироносице на гробу Христовом, Христос се јавља Марији Магдалини („Не додичи ме се“), Мироносице обавештавају апостоле о Христовом васкрсењу, Апостоли налазе празан гроб, Пут у Емаус, Вечера у Емаусу, Лука и Клеопа обавештавају

апостоле о свом сусрету са Христом, Јављање једанаесторици, Јављање иза затворених врата, Апостоли полазе у риболов, Јављање на Мору тиверијадском, Христос благосиља хлеб и рибу, Неверовање Томино, Христос говори са Петром пре вознесења, Христос на Елеонској гори. Ако овај списак упоредимо са читањима како смо их горе навели, видимо да већих разлика нема, једино се око једног читања групише више сцена, као што се комбинују и сва четири јеванђеља у један другачији хронолошки низ.¹²² Појава овако опширног циклуса и његово ширење и у наосу свакако је изузетна појава у уметности Палеолога. Наиме, у византијским споменицима XIII века — у Св. Софији у Трапезунту, Сопонанима, па и онима око 1300 — у Богородици Перивлети у Охриду, Протатону на Светој Гори, Митрополији и Богородици Одигитрији у Мистри, Христова посмртна јављања сликају се у олтарском простору, сведена на неколико сцена, најчешће у функцији подвлагања ехаристиског значења простора или у вези са Вознесењем које се у олтару традиционално слика.¹²³ У српским споменицима краља Милутина овај циклус постаје необично важан; иако знатно оштећен, он је у Љевишкој већ захватио наос, а осам сачуваних сцена сведочи да ће управо он бити узор за Нагоричино, јер су у више епизода, слагањем текстова из свих јеванђеља, испричани Христова јављања мироносицама, апостолима и догађаји у Емаусу и на Тиверијадском мору.¹²⁴ Везаност за текст, посебно за литургијска читања, водила је сликаре ка сталном умножавању сцена, што је у Нагоричину њихов број довело до седамнаест, а у Грачаници, Хиландару и Св. Никити такође до десетак и више сцена.¹²⁵ Веома детаљно описивање догађаја везаних за Христово васкрсење и његова посмртна јављања наводе на мисао о неком предлошку из рукописних илустрација, у којима су текстови педантно преводжени у слику, као што, с друге стране, слична иконографија сцена у споменицима који поуздано не припадају истој сликарској радионици упућује на постојање једног узора који је пресудно одредио изглед циклуса у првим деценијама XIV века. Да он није био заснован искључиво на јеванђељском тексту, сведочи најпре сцена којом почиње циклус у Нагоричину: Прво јављање Христа мироносицама насликано је пре сцене у којој се мироносицама јавља анђео на Христовом гробу. У тој првој сцени Христос је представљен између два дрвета, са свитком у левој руци, док је десну испружио у гесту обраћања мироносицама. Њих има три: две клече пред Христом, а трећа стоји испред њих са молитвено испруженим рукама према Христу; према крај ње није сачувано име, не треба сумњати да је ту представљена Богородица, јер је обучена у карактеристичан љубичасти мафорион украшен ресама и једино она међу мироносицама има ореол око главе. Група од три мироносице није нимало ретка у старијој уметности, али се у византијској среће тек од XII века,¹²⁶ свакако под утицајем Марковог јеванђеља (16, 1—8) које се чита у Недељи мироносица на литургији. У њему се доиста помињу три мироносице — Марија Магдалена, Марија Јаковљева и Соломија. У Ватопеду и Грачаници се овим мироносицама придодaje и Богородица, крај које је — у овој другој цркви — сачувана сигла ΜΡ ΘΥ. Опширан натпис на грачаничкој фресци (придоше на гробља марија маг[да]лини и марија и[аков]љѣ и марија н[ина] и салони и друуга марија)¹²⁷ састављен је на основу сва четири јеванђеља и не наговештава, као ни иконографија сцене, васкрсење Христово. Занимљиво је, међутим, да се овде као „друга Марија“ (Мат. 28, 1) представља Богородица, као што је такву идентификацију предлагао још Теофан Керамевс (XII век),¹²⁸ свакако под утицајем Григорија Ниског;^{128a} на богослужењу Велике суботе такође се у више махова говори о доласку Богородице са мироносицама на гроб Христов. Врло рано, међутим, византијски писци су Богородици доделили почасно место, јер су веровали да је она прва видела васкрсење свог сина.¹²⁹ Због тога се у Рабулином кодексу у сцени Χαίρεте, која је у византијској уметности најчешће слика првог

¹²² На то је скренуо пажњу већ G. Millet, *Recherches*, 55.

¹²³ У олтару Св. Софије насликане су четири сцене: Неверовање Томино, Чудесни риболов, Благосиљање рибе и хлеба и Мисија апостола (D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, 124—128, Fig. 87—90, Pl. 45), у Сопонанима: Мироносице и Јављање мироносицама, Јављање једанаесторици и Неверовање Томино (B. J. Ђурић, *Сопонани*, 54, т. XXI—XXV), у Перивлети: Јављање Христово на Галилејској гори и Неверовање Томино (П. Мильковик-Пепек, *Делюшо*, 49), у Протатону: Неверовање Томино, Вечера у Емаусу, Јављање мироносицама, Христос у другом облику, Христос се јавља апостолима пре вознесења (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 19/3, 27/3, 33/3), у Митрополији: Мироносице и Јављање мироносицама, Вечера у Емаусу и Чудесни риболов (S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 7, sch. IV), у Богородици Одигитрији у Мистри: Јављање једанаесторици и Неверовање Томино (Исто, sch. VII). — У Ватопеду (1312) циклусу Мука у спољној припрати додате су и три сцене из Посмртних јављања: Мироносице и Богородица на Христовом гробу, Једно Христово јављање апостолима и Неверовање Томино (П. Мильковик-Пепек, *Делюшо*, 226, сл. 127—128).

¹²⁴ Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 52, 56, сл. 13—14, прт. 11—12 и на стр. 121—123.

¹²⁵ Б. Тодић, *Грачаница*, 123—124, т. VI, сл. 43—44. У Хиландару и Св. Никити циклус се поново враћа у олтар, а поређење његових сцена са оним у Нагоричину је отежано због тога што су оне у Хиландару у целини пресликане 1804 (В. Р. Петковић, *Претлед црквених споменика кроз љубавицу српског народа*, Београд 1950, 339, набраја њихове теме), а фреске из Св. Никите су доста оштећене, делимично и пресликане у XV веку (списак сачуваних сцена доноси П. Мильковик-Пепек, *Делюшо*, 54—55).

¹²⁶ Уп. W. Petković, *Ein Frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München*, Halle 1905, 42—45 (са многим примерима); G. Millet, *Recherches*, 520, fig. 569.

¹²⁷ V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, pl. 44/c; Б. Тодић, *Грачаница*, 97 (где је објављен натпис).

¹²⁸ PG, 132, col. 621 (... ἡ μὲν οὖν Μαγδαληνὴ, καὶ ἡ ἄλλη Μαρία, ἣν πιστεύομεν εἶναι τὴν παντέρανον Δέσποιναν).

^{128a} PG, 46, col. 633.

¹²⁹ Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно*

византијских и руских, С. Петербург 1892, стр. XXXVIII, нап. 5; G. Millet, *Recherches*, 541—542. Колико је ова мисао преокупирала византијске богослове XIV века најбоље показује једна беседа Григорија Паламе (PG, 151, col. 236—248), са карактеристичним насловом: Τῇ Κυριακῇ τῶν Μυροφόρων, ἐν ᾗ καὶ ὁτι πρῶτῃ τὸν Κύριον ἡ Θεοτόκος εἶδεν ἐκ νεκρῶν ἀναστάντα.

G. Millet, *Recherches*, 544.

131
A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athens 1956, Pl. 9; П. Миљковик-Пепек, *Делојо*, 50 (фреска из Перивлепте још није објављена); Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. XII. О Христу-свештенику, на основу примера из XI—XII века Д. Айналов, *Новый иконографический образ Христа*, SK, II (1928) 19—23.

132
D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, 125—126, pl. 48A, fig. 88.

133
Уп. Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, цртеж на стр. 121. У Грачаници, која непосредно следи Нагоричино, Јављање на Тиверијадском мору је једноставније, мада са многим елементима из Нагоричина. Колико је сликарима раног XIV века било важно прожимање циклуса Христових јављања литургијским значењем говори и то што је у Грачаници, уместо испуштеног благосиљања хлеба и рибе, насликано како Христос једе мед и рибу (Лука 24, 42—43) у чијој је иконографској обради такође подвучен евхаристични смисао, уп. Б. Тодић, *Грачаница*, сл. 44.

134
О односу циклуса и појединачних слика из Страдања Христових, с једне, и литургије, с друге стране, уп. Д. I. Pallas, *The Passion and Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild*, München 1965, 12—51 и H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, 154—160.

135
G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 23/2—3, 24, 25, 26; Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργειες*, 43—60, πίν. 24—28; Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 109—127, πίν. 32—44.

јављања васкрслог Христа, једна од мироносица око Христа издваја са ореолом око главе као Богородица.¹³⁰ Враћајући се на оваква решења, сликари из Нагоричина одступају од хронолошког редоследа, јер сцену Богородичине посете Христовом гробу из Ватопеда и Грачанице замењују представом јављања Христа Богородици и двома мироносицама. Иконографски, она је решена идентично теми Χαίρετε, једино је додата Богородица која се обраћа Христу. На тај начин, уобичајено прва сцена васкрсења Христовог, Мироносице на Христовом гробу, овде са два анђела иза саркофага (по Јов. 20, 12), дошла је после ње, а затим сцена када се Христос обраћа Марији Магдалени „Не дотичи ме се“ (Јов. 20, 14—17) и даље, оним редом како се епизоде ређају у Богородици Љевишкој и Грачаници. Иконографски су сцене скоро идентичне овом другом споменику, али се понекад враћају на старије узор: као у Љевишкој, Протатону и Богородици Перивлепти у Охриду, Христос је у сценама Пут у Емаус и Вечера у Емаусу представљен у „другом облику“ (Марко 16, 11) — у тамноцрвеној хаљини са златним тракама, али без тонзуре на глави; Христос је овде приказан као свештеник, а литургијско значење композиције подвучено је и ломљењем хлеба које обавља Христос на вечери у Емаусу.¹³¹ Христова јављања апостолима у Нагоричину не намећу се иначе својом необичном иконографијом. Најзанимљивије је Јављање на Тиверијадском мору, које је испричано у више епизода, тачно по тексту: апостоли полазе у риболов (Јован 21, 3), Христос са обале разговара са апостолима (Јован 21, 4—6), Петар скаче у воду (Јован 21, 7), наложена ватра и на њој риба и хлеб (Јован 21, 9), извлачење мреже препуне риба (Јован 21, 11), Христос благосиља хлеб и рибу (Јован 21, 13). Оваква иконографска обрада сцене наговештена је већ у Св. Софији трапезунтској, где је уз чудесни риболов представљено, у оквиру исте сцене, и благосиљање хлеба и рибе,¹³² али и овде нагоричкој композицији је прави претходник она из Љевишке, што се закључује и поред тога што је фреска у призренској цркви знатно оштећена. И у једној и у другој цркви, као и у Св. Софији, нагласак је на благосиљању рибе (у Нагоричину и хлеба) и њиховом предавању апостолима, што је алузија на Христово дељење евхаристичних дарова у Причешћу.¹³³ Циклус се, као у Протатону, Богородици Перивлепти и Љевишкој, завршава Христовим јављањем апостолима на Галилејској гори (Мат. 28, 18—20), у близини Вазнесења, чиме се овај циклус повезује са празницима, а Христово последње јављање ученицима чини пролог у представи Вазнесења.

Христова страдања

Страдања Христова, у зони испод, изложена су веома опширно, чак у 20 сцена. Треба одмах рећи да појава и таква опширност циклуса није неочекивана у Нагоричину, с обзиром на чврсту везаност његових сликара за текст и њихову склоност да представљају јеванђељске догађаје са много појединости. С друге стране, у византијској уметности периода Комнина и Палеолога тема мука Христових је била једна од најомиљенијих, свакако под утицајем литургије, јер је време XI—XII века било доба дефинитивног уобичајења палестинског начина богослужења, у које су се слиле многе беседе и песме на ову тему.¹³⁴ Значај циклуса или појединих сцена Христових страдања огледа се не само у постепеном повећавању броја приказа него и у њиховом померању из нартекса (где су биле смештене од XI до XIII века) у наос, а понегде, као у Нагоричину, једним делом и у олтар. Та је појава запажена како у црквама малих димензија, једноставне структуре простора (Св. Никола у Прилепу, 1299, Св. Никола Орфанос у Солуну, Св. Спас у Верјији и многе друге),¹³⁵ тако и у оним са развијеном припратом, као на пример у Ариљу (1296), Богородици Перивлепти у Охриду или Протатону на

Светој Гори.¹³⁶ На то приближавање олтару свакако су утицали поједини обреди везани за богослужење Страсне седмице, као што су изношење плаштанице из олтару на средину храма, певање статија, такође у наосу, песма „Племенити Јосиф“ и Канон о распећу Господњем.¹³⁷

Однос циклуса Страдања Христових у Нагоричину према читањима страсних јеванђеља је прилично јасан. На Велики четвртак слави се успомена на Тајну вечеру, Христово прање ногу апостолима, његову молитву у Гетсиманском врту и Јудино издајство, па се на јутрењу чита Јеванђеље по Луки (22, 1—39) о последњој вечери коју је Христос јео са апостолима и на којој је установио тајну причешћа. Због тога се тог дана на литургији св. Василија Великог, уместо Херувимске песме, пева: „Прими ме данас, Сине Божји, за причасника Тајне вечере твоје...“,¹³⁸ а зато и циклус Мука, у XIV веку, и почиње Тајном вечером, смештеном у олтару. У Нагоричину је ова сцена још чвршће везана за Причешће апостола, јер је насликана у његовом продужетку, на јужној страни централног дела олтарског простора. Следеће сцене поређане су тачно по читањима на литургији Великог четвртка: Прање ногу (Јован 13, 3—17) и одмах затим, по наведеном тексту, Христова поука апостолима после прања ногу: Христос седи у хитону и химатиону и говори апостолима испред себе о значењу чина који је управо обавио.¹³⁹ Ова сцена се ретко слика као засебна епизода: нешто раније издвојили су је и сликари циклуса Страдања у Протатону и у нартексу Ватопеда, а послужили су се истим иконографским предлошком као и Михаило и Евтихије у Нагоричину.¹⁴⁰ Следећи литургијска читања (Матеј 26, 21—39 и 26, 40—27, 2) они на јужном зиду наоса сликају Молитву у Гетсиманском врту, представу Јуда прима сребрњак (ретка сцена, о којој се такође чита овом приликом, Матеј 26, 14—15)¹⁴¹ и Издајство Јудино. О овом последњем догађају говори се и на јутрењу Великог петка, које се обавља дан раније као бденије, дакле у шест часова увече — то је служба страдања Христовом, са читањем 12 страсних јеванђеља. Преплитањем текстова сва четири јеванђеља ствара се један хронолошки низ који нагорички сликари без изузетка поштују, па представљају, у облику засебних сцена, Христа пред Кајафом, Аном, Пилатом, па после Петровог одрицања, и пред Иродом. Пошто је Пилат предао Христа Јеврејима следи Ругање, на Пут на Голготу, Пењање на крст и Распеће. Иза тога, још увек у наосу, насликана је сцена Јосиф тражи Христово тело, па се у циклусу пребацује у олтар, где су, на северном зиду, насликане његове завршне сцене: Скидање с крста и Полагање у гроб.

Овакво педантно исликавање сваке епизоде и доследна везаност за текст приближава нагорички циклус рукописним илустрацијама, што наговештавају и дугачки цитати уз поједине сцене (Христова поука апостолима после прања ногу, Петрово одрицање) у којима се дословно наводе делови из јеванђеља, као и поређења са неким опширно сликаним јеванђељима.¹⁴² Жеља да се испричају Христова страдања са што више појединости, уз поштовање структуре коју намеће литургијски поредак, постала је очигледна у XIV веку; Протатон и Нагоричино су на челу низа споменика по умножавању сцена овог циклуса и обогаћивању њихове иконографије, а врхунац тог процеса биће достигнут у Дечанима, где је до те мере повећан број епизода да се, заиста, може говорити о сликаном дублету страсних јеванђеља.

Употреба једноставних, у монументалном и минијатурном сликарству већ испробаних иконографских образаца такође потиче од јеванђељских текстова, који се читају током Великог четвртка и петка. Само тиме можемо објаснити одсуство Оплакивања Христовог, јер та сцена није заснована на тексту јеванђеља, иако је она почетком XIV века саставни део циклуса, па је уместо њега насликан само традиционални *Ευταφισμός*.¹⁴³ Иконографијом сцена нагорички циклус Страдања полази од решења XI—XII века, у оној мери колико то чини и византијско сликарство раног XIV века у целини; он, међутим, не само избором

¹³⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 19/1—27/1—2; Н. Л. Окунев, *Ариле*, 230; П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, 48—49.

¹³⁷ D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi*, 41—48.

¹³⁸ *Βοζανσκύβене λιτургίје* (превео Ј. Поповић), Београд 1978, 104.

¹³⁹ У Прању ногу Христос је скинуо химатион и опасо се убрисом, а затим „кад им опра ноге, узео хаљине своје и опет седе за трпезу и рече им...“ (Јован 13, 12).

¹⁴⁰ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 20/1, 22/1; П. Миљковић-Пепек, *Делашо*, сл. 121.

¹⁴¹ О необичном детаљу ове слике — новцу у облику гривни које прима Јуда, пише А. Фролов (*L'argent de parure dans des fresques serbes du Moyen âge*, *REB XXIV*, 1966, 292—307) и закључује да је он унут под утицајем локалних обичаја словенског становништва, које је плаћање обављало и у гривнама.

¹⁴² Уп. T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI 23, Paris 1971, pl. 27—29. О односу речи и слике у византијским рукописима в. капитално дело К. Бајцмана *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1970².

¹⁴³ Оплакивање Христово представља сложено иконографску тему, сликану од XI века, у коју су ушли многи апокрифи, песнички и беседнички састави, в. G. Millet, *Recherches*, 489—516; K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, y: *De artibus opuscula XV. Essays in Honor of E. Panofsky*, New York 1961, 476—487; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, 150—154; H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP*, 31 (1977) 160—164; Исти, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 101—108.

G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 26/2; V. R. Petković, *La peinture serbe*, II, pl. XLVI; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. XVI; Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, πίν. 42.

G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 20/1, 22/1. У Св. Никити и Грачаници се такође појављује апостол који изува сандалу; непогодна површина на којој се та сцена налази условила је у Грачаници другачију организацију слике (V. R. Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 58/a; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 42/3—4).

G. Millet, *Recherches*, 364, 379.

Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 26; Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, πίν. 41.

Уп., на пример, за Пењање на крст исте сцене у Перилепти у Охрид и Св. Спасу у Верији (G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 9/1; Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 27), за Распеће — грачаничку представу и низ других, чију је иконографију обрадио G. Millet, *Recherches*, 396—460, а веома слично Петрово одрицање сачувано је у Грачаници и Св. апостолима у Пећи (V. R. Petković, *La peinture serbe*, I, pl. LXIV; В. Ј. Ђурић — С. Ђирковић — В. Коран, *Пехка иаџиријаришија*, Београд 1990, сл. 74). Многим представама из циклуса Страдања у Нагоричину могу се наћи лепе паралеле у старијој уметности, у првом реду оној из XI и XII века, али то није циљ наше анализе. За таква истраживања и даље је најбоља књига Габријела Мијеа, *Recherches*, 285—516.

S. Radojić, *Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričini*, *Narodna starina*, XIV (1939) 15—32; Исти, *Пилајов суд у византијском сликарству раног XIV века ЗРВИ*, XIII (1971) 293—312 (= *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 155—179, 211—236).

епизода, као што смо видели, већ и појединачним решењима припада релативно уском кругу споменика око Свете Горе, Солуна и из Македоније. Довољно је указати само на неколико појединости да бисмо се у то уверили. На слици Тајне вечере у Нагоричину појављује се Христос у средини групе апостола за столом у облику сигме, испред једне нише уоквирене балдахином, велумима и стубовима и са високо подигнутом руком обраћа се апостолима. Такав исти сто, положај Христов и његов гест, распоред апостола као и архитектуру у коју је смештена сцена налазимо у Протатону, Богородици Љевишкој, Св. Николи Орфаносу и Грачаници.¹⁴⁴ Протатон је близак Нагоричину и сценом Прања ногу, не само гестом Петровим (који се среће и у многим старијим примерима из комнинског периода), већ и истицањем једног апостола који скида сандалу у првом плану. Овде је, такође, Поука апостолима после прања ногу издвојена као засебна сцена, решена — истина, без архитектуре у позадини — на исти начин као у Ватопеду, Нагоричину и касније у Св. Никити.¹⁴⁵ Пут на Голготу, за који је Мије веровао да је настао под утицајем кападокијских образаца, због конопча којим је Христос везан око врата,¹⁴⁶ припада, заправо, раширеном типу ове сцене у касновизантијском сликарству. Христос је спутан на исти начин, конопцем око врата и у Спасовој цркви у Верији и Св. Николи Орфаносу.¹⁴⁷ За многе друге сцене могу се навести сродне представе у оновременој уметности,¹⁴⁸ што најбоље показује колико су нагорички сликари пажљиво одабирали узор и у којој мери су били упознати са уметничким стварањем у водећим центрима, пре свега у Солуну и Цариграду. Да су ти узорни настајали у овим центрима, неговане културе и активног односа према хеленистичкој традицији, показао је убедљиво професор Радочић анализом две слике из нагоричких Страдања — Пилатовог суда и Ругања Христу.¹⁴⁹ Сликари око 1300. године, па и Михаило и Евтихије, не преузимају готова решења из уметности XI и XII века, већ њихове — у основи једноставне схеме — обогаћују елементима из неких драмских инсценација Страдања Христових, чак и позајмицама тачно пренетим из касноантичке уметности. До сликара ових времена, заједно са неочекиваним облицима који се савршено уклапају у нову слику прожету класицистичким духом, стижу и нови, апокрифни текстови, који појединим детаљима допуњавају јеванђељске празнике и лако се уклапају у слику која хоће много да каже, па поприма илустративан карактер. На нагоричкој фресци Пут на Голготу насликани су у првом плану Симеон са крстом, иза њега младић који води Христа, везаног око врата и за руке конопцем, а прати их збијена гомила војника и Јевреја. Сцена се одвија у мирном зеленом пејзажу, а тек се у позадини појављују каменити брежуљци и иза њих полускривени апостол Јован и до њега Богородица која чупа косу. У Пењању на крст поново иза брда извирују Богородица и Јован, у тузи нагнути једно према другом. И у следећим епизодама они учествују на слици — у Распећу, Богородицу која је клонула придржавају Јован и још једна жена, у Скидању с крста Богородица прихвата Христово мртво тело и грли га, а Јован прислања образ уз учитељеву руку. Синоптичка јеванђеља врло сумарно говоре о присуству Богородице и Јована овим догађајима: Матеј и Марко помињу само жене које „гледаху издалека“ (Матеј 27, 55—56; Марко 15, 40—41), а Лука наводи да је „мноштво народа и жена“ ишло за Христом, а он им се обраћа речима „Кћери јерусалимске, не плачите за мном“ (Лука 23, 27—31) и помиње Христове познанике и жене на Голготи (Лука 23, 49). Једино јеванђелиста Јован говори о Богородици и „ученику кога љубљаше“ Христос, али само о њиховом присуству код крста приликом распећа (Јован 19, 25—27). Због тога увођење Богородице и Јована у иконографију нагоричких сцена Страдања треба објашњавати другим изворима. У редакцији Б апокрифног Никодимовог јеванђеља заиста се говори о томе да су апостол Јован и Богородица пратили поворку осуђеника која је ишла на Голготу, а неки сличан

апокриф је послужио и анонимном аутору једног чудног сценарија за драмску инсценацију (Palat. gr. 367) да уведе Богородицу у поворку која прати Христа и да опише клонулоост када је видела сина на крсту.¹⁵⁰ Полазећи од Лукиног јеванђеља, у византијску иконографију је рано ушла епизода са Христовим обраћањем женама јерусалимским на путу за Голготу,¹⁵¹ али се у ту сцену око 1300. почињу да уплићу и детаљи позајмљени из апокрифа. У Св. апостолима у Пећи (почетак XIV века) Христос се окреће, што је гест уобичајен за ту сцену, и говори, али не женама јерусалимским, већ Богородици и Јовану, који су исте висине као и Христос, тек мало заклоњени ивицом једног брда. Богородицу и Јована поново налазимо заклоњене иза брда, далеко у позадини, у Богородици Перивлепти, у сцени Пут на Голготу и у Пењању на крст, као и мало касније, око 1300, у овој последњој сцени у Протатону. Иста иконографска решења за ове сцене, са Богородицом и Јованом, употребљена су и у Нагоричину, као што ће бити поновљена и у Грачаници.¹⁵² Очигледно је један образац, негован, по свему, у истом сликарском атељеу, довео до јединствених решења неколико сцена Страдања. Увођење Богородице у најдраматичније догађаје Христових патњи, макар и као споредан детаљ, одговарало је духу и карактеру уметности раног XIV века. Михаило и Евтихије су то прихватили и сликали Богородицу у Путу на Голготу и у Пењању на крст почев од 1296. па преко Нагоричина до својих последњих радова око 1320. године.

Циклус св. Ђорђа

Најнижи појас наративних сцена у нагоричном наосу заузима циклус патрона, св. Ђорђа, такође веома опширно испричан, у 20 сцена. Смештање његовог илустрованог житија у овај део цркве и тако детаљно излагање представљају важну новост у систему декорације како српских тако и византијских храмова; по сачуваним старијим споменицима, наиме, закључује се да је овај циклус, сведен на неколико сцена, заузимао обично припрату и споредне компартименте цркве. Нешто чешће и опширније циклус је пре XIV века сликан у Грузији¹⁵³ и на иконама, да би у том stoleћу по учесталости у декорацији византијских цркава превазишао чак и циклус св. Николе.¹⁵⁴ Први тако опширан циклус налази се управо у Нагоричину: на јужном и западном зиду насликане су углавном његове муке, а на северном зиду наоса његова чуда и смрт. Као и за друге сликане циклусе овога светитеља, ни у Нагоричину се избор и редослед сцена не може да веже потпуно за једну одређену редакцију житија св. Ђорђа. Из прототипа (вероватно V век) развило се током времена више верзија, са заменом личности: пагански цар који мучи св. Ђорђа од Дадияна постаје Диоклецијан, уводи се епизода са магом Атанасијем, многа фантастична чуда смањују се или добијају природније облике.¹⁵⁵ Нагорични циклус је под утицајем синаксара цариградске цркве,¹⁵⁶ па се највећим делом поклапа са оном верзијом житија које Крумбахер назива „уобичајеним типом“ (Normaltypus): његове две прве сцене — Св. Ђорђе пред царем Диоклецијаном и Св. Ђорђа боду у стомак — описане су једна до друге и у овом житију, које је објављено по Vat. gr. 1660 (из 916. године) и Paris. gr. 499 (XII век).¹⁵⁷ И следеће сцене: Св. Ђорђе на точку, Св. Ђорђа храбри анђео, Св. Ђорђе по други пут пред Диоклецијаном, Убијање преобраћених царевих војвода и Св. Ђорђе у кречани, држе се овога текста. Како је тачно примећено,¹⁵⁸ ова последња сцена је потпуно везана за текст, па се у њу уводи и дарица, а и натпис уз легенду показује велику блискост са текстом житија. Такав однос слика циклуса у Нагоричину према тексту „правилне“ верзије житија наставља се и даље, што нас уверава да су сликари имали под руком неке предлошке створене по њему.¹⁵⁹ Међутим, у опширном приказивању мука светога Ђорђа налазе се и

¹⁵⁰ C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1853, 282; A. Vogt, *Etudes sur le théâtre byzantin. Un mystère de la Passion*, Byzantion VI/1 (1931) 72 (коментар В. Котас овог палатинског рукописа и преувеличавање његовог значаја за циклус страдања не могу се прихватити, V. Kotas, *L'influence du drame „Christos Paschos“ sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931); *Apocryfi del Nuovo testamento* (a cura di L. Moraldi), I, Torino 1975², 552.

¹⁵¹ B. G. Millet, *Recherches*, 376—378.

¹⁵² V. R. Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 52/a; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 8/2, 9/1—2; B. J. Бурџ — С. Ђиркових — В. Корџ, *Пехка иаџиџарџиџа*, сл. 72.

¹⁵³ Е. Л. Привалова, *Павнисы*, Тбилиси 1977, са одличним прегледом циклуса у Адиси, Икви, Бочорми, Цирми, Павниси, Накипари, Кураши и Ачи, где је и старија литература (стр. 135—139).

¹⁵⁴ Th. Gouma-Peterson, *Narrative Cycle of Saints Lives in Byzantine Churches from the Tenth to the Mid-Fourteenth Century*, Greek Orth. Theological Review 30 (1985) 31—44. Уз више радова о циклусу св. Ђорђа у појединим споменицима и даље остаје незаобилазна студија Ј. Мисливеца, *Svetý Jiří ve východokřesťanském umění*, Byzantinoslavica, V (1933—1934) 304—369, а недавно је написана и монографска студија о иконографији овог циклуса: T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, New York Univ. 1977.

¹⁵⁵ Житија св. Ђорђа су много пута објављивана. За најбоље издање његових бројних верзија и даље важи оно К. Крумбахера, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften und philosophisch-philologische und historische Klasse, XXV. Band, 3, Abhandlung, München 1911. Објављено је и неколико верзија на старом српском језику: С. Новаковић, у: *Starine JAZU*, VIII (1876) 74—92; *Starine JAZU*, XII (1880) 129—165; *Примери књижевности и језика сѣверо и срѣснословенскога*, Београд 1889, 416—421.

¹⁵⁶ T. Mark-Weiner, *Narrative Cycle*, 257—258.

¹⁵⁷ K. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 44.

¹⁵⁸ J. Myslivec, *Svatý Jiří*, 331. Уп. текст житија (K. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 46) са нашим читањем натписа уз слику, на стр. 77.

¹⁵⁹ О односу овог текста и нагоричних фресака опширно Ј. Myslivec, *Svatý Jiří*, 330—333 и 354, где је тај однос и табеларно показан и T. Mark-Weiner, *Narrative Cycle*, 115—119, 123—124, 154—155, 159—164 и даље.

Уп. К. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 189; J. Myslivec, *Svatý Jiří*, 331.

К. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 21, 30. Сахрана св. Ђорђа је, међутим, као и у другим хатикографским циклусима, логично завршавала циклус, па за њу и није морао да постоји обавезно и литерарни предложак. Њоме је завршен и циклус св. Ђорђа на једној синајској икони, коју Марија и Георгије Сотирју датирају у XIII век (*Εικόνας της Μονής Σινά, I*, лив. 167). Са овом иконом нагорички циклус показује и сличности у реткој сцени Св. Ђорђа храбри анђео.

Монотрафска обрада споменика не дозвољава нам да трагамо за пореклом овог циклуса и моделима појединих сцена; зато упућујемо овде на књигу Темили Марк Вајнер (*Narrative Cycle*) која је, уз каталог споменика, спровела и одговарајућу иконографску анализу сцена.

Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв.* *Альбом*, Тбилиси 1957, т. 71—73. Овај најопширнији циклус св. Ђорђа из средњовизантијског периода, са 11 епизода, садржи и неке које су се у XIV веку сасвим изгубиле или постале ретке (као Св. Ђорђе раздaje имање или Смрт Гликерија), док не друге преживети значајне промене: у Мучењу полагањем камена на груди, светитељу полагају окрули камен, док се са неба појављује Рука божја, итд.

M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, III*, Taf. 508—509; Е. Л. Привалова, *Павнис*, рис. 20, 29—31.

В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладого*, Москва 1960, 32—35, т. 10—14.

Опширније Т. Mark-Weiner, *Narrative Cycles*, 207—208.

неке сцене које се не описују у овом тексту, као што је испијање отрова, што је за мученика спремио маг Атанасије — та епизода преузета је из Метафраста, са чијим се описом испијања отрова и Атанасијевог чуђења дословно поклапа сцена из Нагоричина.¹⁶⁰ За неке, пак, сцене литерарни предлошки су врло ретки: Пробадање стопала св. Ђорђа ексерима и Сахрана св. Ђорђа описани су само у једном рукопису са житијем светитеља (Paris. gr. 770 из 1315. године),¹⁶¹ а за убијање хришћана после смрти св. Ђорђа не постоје уопште, колико нам је познато, литерарни узор. Треба, међутим, рећи да три последње сцене — Погубљење св. Ђорђа, Сахрана св. Ђорђа и Смрт других хришћана, нису ни морале да буду чврсто везане за текст, јер је њихова иконографија веома поједностављена и наликује представама из Менолога: у првој целат замахује мачем док се св. Ђорђе пригнут моли са подигнутим погледом и рукама; у другој неколико људи и жена полаже светитељево тело и главу у саркофаг уз присуство једног свештеника; трећа, у којој два војника убијају мачем велики број хришћана, има потпуно структуру менолошких композиција. Оно што одваја ове сцене од других из циклуса јесу и њихови уочљиви кратки натписи (*ὁ ἅγιος Γεώργιος τὴν διὰ ξίφους δέχεται τελευτήν; ἡ κοίμησις τοῦ ἁγίου Γεωργίου; οἱ πιστευσάντες διὰ τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἀναριθμητοὶ ξίφει τελευτοῦνται*), који више одговарају онима из Календара него другим сценама из циклуса св. Ђорђа.

Иако се циклус у Нагоричину појављује 1316—1318. први пут у тако опширној редакцији, он је својом структуром сигурно ослоњен на неке старије моделе, о чему би говорила појава различитих верзија апокрифа у његовој основи, које су сложене у непознато време у једну целину, а тако и иконографија појединих сцена.¹⁶² Поређење нагоричких сцена Грбање св. Ђорђа, Мучење на точку или Св. Ђорђе пред царем са одговарајућим рељефним представама на чувеном крсту из Местије у Грузији, сасвим убедљиво показује да су већ двадесетих година XI века (како се овај крст датира)¹⁶³ створени иконографски обрасци који ће се чувати до времена Палеолога. Поновљене, са малим допунама, које сцене поузданије одређују, срећемо их редовно у комнинској уметности, у XI (Карагедик Килесе) и током читавог XII века: у Бочорми (Мучење на точку), Накипарију (Обарање идола), у цркви села Кураши (Усековање и Сахрана св. Ђорђа).¹⁶⁴ Као готова слика из ове уметности је у сликарство XIV века, па и у Нагоричино, стигло и Чудо са аждајом, засновано на многим легендама и са занимљивим иконографским развојем: у Старој Ладого (осамдесете године XII века) сликани су св. Ђорђе на коњу, принцеза која води аждају, затворен град Ласија и у њему краљ, краљица и други грађани, заставица на подигнутом коњу у рукама св. Ђорђа...¹⁶⁵ Михаилу и Евтихије су прихватили ове иконографске узорке из комнинске епохе (можда уз посредовање неког илустрованог рукописа) и обрадили их на нов начин, какав је негован у класицизирајућу усмереној уметности раног XIV века. У Нагоричину сцене добијају прологе (Св. Ђорђе васкрсава мртваца) и епilogue (Мучење на точку),¹⁶⁶ а њихова иконографија, ослоњена на старе обрасце, постаје сложенија, што се може протумачити, најпре, већим придржавањем текста нагоричких сликара, као и њиховом жељом да догађаје учине уверљивијим умножавањем сведока, нарочито у представама мука светитеља. У неколико представа разговора св. Ђорђа са Диоклецијаном педантно се реконструире судница и царска пратња, налик на оне из суђења Христу пред Пилатом и Иродом. Чудо са аждајом не само ликовно већ и иконографски представља нови ступањ у развоју ове теме: уместо убијања аждаје, изабрана је следећа секвенца догађаја, повратак у град Ласију, која подвлачи тријумфални карактер сцене, победу над злом, ђаволом (аждаја), од стране хришћанског светитеља. Колико су сликари пажљиво разрађивали устаљену иконографију циклуса показује и низ других појединости: неколико пута поновљено

Христово присуство (у виду руке Божје) који храбри и благосиља мученика, сликање принцезе Александре у молитви у прозору на северном зиду у висини циклуса или њено представљање као скромне хришћанке са белом марамом на глави, какву често носе мученице у Менологу, доњ кој и св. Ђорђу цар Диоклецијан изриче смртну пресуду. Све то обогаћује слику и доприноси уверљивости излагања, а при том се препознатљивост теме ниједног часа не доводи у питање, јер се иза нове формалне обраде лако уочавају стара, добро позната иконографска решења.

Ако својом иконографијом циклус не одступа битније од старијих примера, у избору сцена и њиховом распореду наслеђује се његов тријумфални карактер. Део циклуса на јужном зиду, са многобројним мукама св. Ђорђа, подвлачи постојаност светитеља и његов тријумф над смрћу уз Божју помоћ (показане преко руке Божје или анђела) и одбрану праве вере пред незнабожачким царем. На северном зиду, пак, на најочљивије место постављена је сцена са аждахом, као пример интервенције светитеља над злом и непријатељем. На овако објашњење циклуса наводи нас веза која постоји између подизања цркве у Старом Нагоричину и њене посвете св. Ђорђу Победоносцу и победе њеног ктитора, краља Милутина, над неверницима 1313. године, много јасније показана на ктиторској композицији (сfr. infra).

Менолој

Патрон храма, св. Ђорђе, сликан је више пута као појединачна фигура у најнижем појасу фресака у наосу и припрати, у склопу других иконографских целина. У том појасу представљени су и други мученици, а велики број њихових ликова среће се и на ступцима, што је сасвим разумљиво због места на коме се налазе, а међу њима су и неки веома ретко сликани, као св. Полихронија, Геронтије, Агатој, Евтропије и други.¹⁶⁷ Највећи број мученика, међутим, налази се у оквиру Менолога, сликаном у припрати. Он ту заузима све сводове и зидове, осим западног пара купола, оног дела западног зида на коме је Успење, затим прозора и зоне стојећих фигура у овом простору.¹⁶⁸ Смештање менолошких сцена у припрати и друге споредне делове цркве било је уобичајено: само у припрати Менолог је сликан у цркви Четрдесет мученика у Трнову (1230), у Нагоричину, Св. Николи Орфаносу у Солуну, Дечанима и Пећкој патријаршији (1330—1337, пресликано скоро у целини 1565), а ретко се из припрате, ако је она малих димензија, ширио и у друге просторе цркве (Грачаница и Трескавац, 1334—1343, на пример).¹⁶⁹ Та везаност Менолога за припрату произлази вероватно из обичаја да се синаксари појединих празника читају у овом делу цркве; тако у Јерусалимском типуку, који се током XIII—XIV века проширио скоро по читавом православном свету, предвиђено је да се на великој вечерњи певају у припрати стихире из минеја светитељу који се одређеног дана слави.

Календар је у Нагоричину почињао са 1. септембром на источном зиду припрате, али илустрације дана не теку једна за другом у истој зони, већ се оне обично групишу у једном простору и налазе се недалеко једна од друге. Распоређивање и иконографска обрада менолошких представа — са најразличитијим видовима комеморације смрти многих светитеља и појединих догађаја и празника — задавали су, очигледно, много труда сликарима у компоновању целине ове теме. Михаило и Евтихије су посегли за таквим решењем (поновљено 1318—1321. у Грачаници) које је декорацији једног зида или свода давало изглед широког пејзажа подигнутог хоризонта, у коме су се у доњем делу ређале најчешће представе мученичке смрти или друге наративне комеморације појединих дана, а горе су у виду попрсја представљани један

167

Света Полихронија се ретко среће у византијским синаксарима, али је понекад ипак сликана у црквама у Кападокији, Манији и на Криту (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province*, II/1, 115; K. Καλοῦρης, *Βυζαντινά μνημεῖα της Κρήτης. Η Παναγία της Κριτίας, Κρητικά Χρονικά*, 6 (1952) 248; N. B. Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία της Μύσας Μάνης*, Αθήνα 1964, 33, πιν. 27/α). Насликана на јужној страни јужног ступца, наспрам циклуса св. Ђорђа, у истој зони, она је то место заузела без сумње као мајка св. Ђорђа (H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 67) као, уосталом, и св. Геронтије, његов отац. Св. Полихронија и св. Геронтије насликани су, иначе, око св. Ђорђа још у XI веку у цркви св. Ђорђа у Трагези код Халке на Наксосу (M. Αχελιάσσοῦ-Ποταμιανού, *Αγιός Γεώργιος ο Δισκορίτης* у: *Νάξος*, Αθήνα 1989, 75, πιν. 1).

168

Не може се прихватити становиште П. Мијовића (*Менолој — историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 119—120), да су на сводовима северног дела припрате била страдања и чуда Христова, из пасхалног циклуса. Много оштећене фреске на тим површинама припадале су непрекидним празницима Менолога.

169

Основна студија о менолозима у овим споменицима јесте П. Мијовић, *Менолој*, уп. такође А. Н. Грабар, *Синоишский в црквама Св. Четирдесет мученици в В. Трнову*, Годишник на Народния музей за 1921 год., София 1922, 91—98; В. Р. Петковић, *Из црквеног календара у живопису Грачанице*, ГСНД, XIX (1938) 79—86; Ђ. Бошковић — В. Р. Петковић, *Манасијер Дечани, II*, Београд 1941, 7—20; З. Расолкоска, *Фрески од календарој во манасијој Трескавеј крај Прилеп*, Културно наследство, 2 (1961) 45—60; М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликани календар у Трескави и сличови Христифора Мишиленској*, Зограф, 8 (1977) 48—54; Α. Τσιτοῦρδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 180—189.

Овакве композиције нису проналазак уметника раног XIV века; са многим другим позајмицама оне су преузете из уметности коминиског периода, где су — нешто схематичније — сегменти брдовитог пејзажа служили за оквир сцена и обједињавали их у једну целину, уп. Г. Бабић, *Циклус Христовог дејанства*, 49 и даље (са старијом литературом).

171

П. Мијовић, *Менолој*, 35—40.

172

П. Мијовић, *Менолој*, 44—45; Д. Богдановић, *Историја слике српске књижевности*, Београд 1980, 166—168; Б. Тодић, *Грачица*, 125—126.

до другог многи светитељи, слављени одређеног дана или месеца. Тако је добијена специфична, „менолошка“ композиција, са лабаво обједињеним епизодама и фигурама, више оквир за одређене временске исечке.¹⁷⁰ Ради сналажења у том мноштву сличица различитог садржаја, стављан је обавезно натпис и датум на који се представа односи. Дидаскалије у нагоричком календару исписане су искључиво на грчком језику. Како је већ довољно убедљиво показано, нагорички и грачанички Менолог полазе од истог архетипа, како у иконографском, тако и у литерарном погледу.¹⁷¹ Ако се суди само по сачуваним натписима и представама, нагорички Менолог се углавном држи цариградских си наксара, мада се примећују и одређени оријентални, палестински, утицаји. Можда је то резултат све већег окретања палестинском начину богослужења, што је и у Србији имало за последицу значајне реформе, спроведене посебно у време св. Саве I и архиепископа Никодима, савременика нагоричких фресака, који је 1319. превео Јерусалимски типик на српски језик.¹⁷²

Појава менолога као посебне тематске целине у монументалном живопису XIII и XIV века, међутим, још није довољно испитана и објашњена прихватљивим разлозима. Његова структура и композициони облик у најстаријем сачуваном споменику, цркви Четрдесет мученика у Трнову, 1230, показује велику зависност од старијих примера у рукописима и на иконама: фигуре и сцене ређају се у хоризонталним појасевима, а поједини дани су одвојени и вертикалним бордурима или црвеним и жутиим линијама. То ослањање на рукописне узор појачаће се око средине XIV века, у Дечанима, а посебно у Козји, 1386. Занимљиво је и да је у овим споменицима избор празника и светитеља веома редукован, обично сведен на једну личност или догађај, а ако их је више, они су углавном житијно повезани. Премда је из трновске цркве сачувано мало фресака, запажа се да је иконографија неких календарских сцена различита од оних у Нагоричину: св. Јустин Филозоф (1. јуни) у Трнову клечи и испија отров, док је у Нагоричину он представљен са св. Харитоном како страдају од мача, а смрт св. Максима Исповедника (13. август) приказана је у Трнову као обично престављање на одру, док су нагорички сликари приказали св. Максима у тренутку док му целати одсецају руке.

Група сликаних Менолога на зидовима цркава у другој деценији XIV века — Нагоричино, Св. Никола Орфанос и Грачаница — показује да је ова тема за стотинак година, колико је протекло од настанка фресака у Трнову, претрпела знатне измене и да се почетком XIV века усталио један нови тип иконографије овог циклуса. Заједничко за сва три сликана Менолога с почетка XIV века јесте слична обрада циклуса са редовном употребом кривудава линије пејзажа која спаја више епизода у једну тематску целину и истовремено раздваја, мада не доследно и стварно, поједине дане у месецу. Везе су нарочито блиске између Нагоричина и Грачанице: од дословног понављања се ретко одступа, и то само тако што су илустрације неких дана у првој цркви насликане у облику дескриптивне представе смрти светитеља, а у другој су оне сведене на њихове фигуре или попрсја. И обрнуто. У боље сачуваним циклусима — у Нагоричину и Грачаници — откривамо и то да је нагло повећан број комеморација у једном дану, што ће, међутим, касније бити занемарено: у Трескавцу и Дечанима сваки дан у години обично је заступљен ликом или сценом везаном за једног светитеља. Мења се у великој мери и иконографија, што је очигледно на примеру разлика у илустрацијама истих дана у Нагоричину и Дечанима, 24. септембра, 13. октобра, 21. и 25. децембра, 15. јануара, 11. и 25. маја итд. Мање у иконографији циклуса, а више у дидаскалијама које прате сцене, запажа се и одвајање од календарских сцена нагоричког типа. У Св. Николи Орфаносу су уз пророка Михеја (14. август) исписани стихови Христофора Митиленског, који ће да преовладају у Менологу Богородичине

цркве у манастиру Трескавцу (1334—1343), са свим последицама које су имали у његовој иконографији.

Менолог у Нагоричину је великим делом оштећен, али је јасно да су се сликари у избору илустрација придржавали углавном цариградског синаксара, па су представили и неке ретко сликане светитеље, као св. Астија, епископа Драчког (6. јули) или Јосифа Солунског (14. јули), који ће бити приказан још и у Дечанима. У Нагоричину је, међутим, изостао већи утицај локалних култова и обичаја, па у његовом Менологу нема комеморација српских или словенских светитеља.¹⁷³ Поменимо, најзад, да је илустрација 6. јануара (Крштење Христово) издвојена из групе илустрација 2—19. јануара на јужном зиду и пребачена у нижу зону на источном зиду припрате, свакако због везе коју је ова фреска имала са обредом крштавања обављаним у овом простору или због посуде за освећену воду која се овде вероватно првобитно налазила.

Историјски појмове и свећенике у њизменјој зони

Најпопуларнији светитељи, чији су култови нарочито неговани, насликани су и у најнижој зони, распоређени на местима која су диктирала или традиција или посебни разлози проистекли из захтева ктитора и игумана Венијамина. При том су, што је уобичајено, ови светитељи груписани у мање целине, које се само ретко разбијају. Тако су на јужном зиду припрате насликани, по обичају, један до другог три света лекара — Козма, Дамјан и Пантелејмон — а до њих ред најславнијих монаха: св. Антоније Велики, Сава Освећени, Јефимије и Арсеније, којима су придружени св. Павле Тивејски и још један монах без сачуваног имена, а на западном зиду су св. Јефрем Сирин, Стефан Нови и Теодор Студит. Сви они су велики монашки узор, радо сликани у многим манастирским црквама широм православног света; већина их је живела у првим вековима хришћанства и оснивачи су првих монашких заједница, а св. Сава Освећени и Теодор Студит сматрани су за ауторе два најпознатија монашка типика којима је регулисан живот у манастирима. Венијамин, нагорички игуман, не само да је одобравао, већ и је подстицао такав избор светитељских фигура у првој зони припрате, што закључујемо и по представи оснивача египатског монаштва, св. Пахомија, на западном зиду. Мада се овај велики подвижник из IV века приказивао међу светим монасима и пре доба Палеолога,¹⁷⁴ у годинама око 1300. он почиње да се слика са анђелом обученим у схимничку одећу: у Богородици Перивлестпи у Охриду, Протатону, Богородици Љевишској, Св. Николи Орфаносу и Нагоричину.¹⁷⁵ И на фресци у Нагоричину анђеол обучен у монашку одећу, са свитком у руци, обраћа се Пахомију који покорно слуша његове речи. Оваква слика је директно преузета из житија св. Пахомија, коме се једаред јавио анђеол у монашкој схими и дао му таблицу са исписаним уставом и правилима за монашки подвижнички живот. Тај моменат истицања примера савршеног монаха у Нагоричину је наглашен и на свитку у рукама анђеола, где је речено да анђеол Господњи показује (πρωτεύει) св. Пахомију калуђерску схиму. Овом на изглед ситном изменом у иконографији сцене — јер у ранијим споменицима, судећи по охридском и призренском примеру, свитак држи Пахомије са другачијим текстом — у Нагоричину је двоструко, сликом и текстом, подвучен значај јављања анђеола у схимничкој одећи св. Пахомију. Ту малу интервенцију у иконографији слике са знатном извесношћу можемо приписати игуману Венијамину, јер је текст на свитку анђеола један од ретких у цркви на српском језику.

На истом, западном зиду, до св. Пахомија су још три монаха — Јосиф, Козма и Јован Дамаскин — чувени песници, којима је нађено

173

П. Мијовић (Менолој, 49, 245) сматра да су овде представљени словенски просветитељи св. Кирило и Методије, иако их у репертоару слика (стр. 280) правилно идентификује као св. горинског епископа и цариградског патријарха. Уосталом, ни српски синаксари писани око 1320. немају у основном тексту помене српских и ових словенских светитеља.

174

Његов лик се налази, на пример, у Св. Неофиту код Пафоса (С. Mango — Е. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP, 20, 1966, 171, Fig. 79) и у цркви Арханђела Михаила код Буларја у Манији (N. B. Δραγδάκης, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία της Μείας Μάνης, Αθήνα* 1964, πλв. 18/β), где је Пахомије приказан у фронталном положају, са свитком или без њега.

175

G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 55/1; П. Мильковик-Пепек, *Делојо*, 49—50, 99—100, сл. 30; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 21, 132 (цртеж); Α. Τσιτouriδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 205—206, πλв. 106.

Ц. Грозданов, *Портрети на савременици од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 161 (о портретима Прохора и Јоакима у Нагоричину и млађим споменицима, 159—180).

С. Новаковић, *Прилози к историји српске књижевности (сиремио за иштамју по рукојми 16-ога в.)*, Гласник СУД XXII (1867) 242—264.

К. Иванова, *Две неизвесни савременици српски*, Литературна историја I (1977) 61—63; И. Божилов — С. Кожухаров, *Българската литература и книжнина през XIII век*, София 1987, 62, 224—225.

Тврђење Ц. Грозданова (*Портрети на савременици од Македонија*, 161) да се Прохор Пчински појављује у декорацији Нагоричина као светитеља за чије се име узмеје оснивање храма у XI веку, не може се поткренити ниједним сигурним податком. Судећи по личним изворима, култ св. Јоакима и Прохора је током XIV и XV века био ограничен на једно уско подручје око њихових манастира.

У XII веку овај светитељ је представљен у Монреалу (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 118), Гарденици у Манији (N. Γκιολέс, *Ο ναός Αγ. Ιωάννου Γαβριήλας, Μόσα Μάνης, Λακωνικά*), Елоуби 3, 1977, 64—65, ел. 22) и Св. Николи у Какопетрији на Кипру (A. Stylianou — J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 55), а у XIII в. у Милешеву (S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, Милешева у историји српског народа, Београд 1985, 53, 56, fig. 22).

В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз историју српског народа*, 340; *Задужбине Косова*, Призрен—Београд 1987, сл. на стр. 61.

В. Ј. Ђурић, *Три голађа у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ, 4 (1968) 68—76; Г. Бабић, *О живописном украсу олајарских црквица*, 31; С. Кисас, *Српски средњовековни споменици у Солуну*, Зограф 11 (1980) 38—39.

О портретима краљице Симониде и краља Милутина в. најпотпуније С. Радловић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопје 1934, 37—38; затим, В. Ј. Ђурић, *Три голађа*, 68—76; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 112—113; а уп. и Ј. Ковачевић, *Средњовековна сликарства балканских Словена*, Београд 1953, 39, сл. 12—13.

сасвим одговарајуће место у систему декорације, пошто су они у истој зони и реду са осталим монасима (можда по угледу на комнинску уметност) и истовремено испод Успења, због којег су се на том месту и нашли. То се лако закључује по тексту развијеног свитка у Козминим рукама: позната стихира „Часнију од херувима“ (јутрење, девета псма канона) део је свакодневног богослужења и њоме се велича Богородица, као што се око Успења у многим споменицима из доба Комнина и Палеолога распоређују ови исти мелоди.

Две преостале монашке фигуре у припрати налазе се у југозападном углу, испод испуста од степеништа старије цркве. То су Прохор Пчински и Јоаким Осоговски, вероватно обојица са одредницима „преподобни отац“. Наслики међу најугледнијим монасима православног света, они су на одговарајући начин обучени у великосхимничку одећу (хитон, мандија, аналав и кукул). Њихово сликање на овом месту, као и српски натписи, упућују на то да је њихово укључивање у програм нагоричких фреска изведено по вољи игумана Венијамина.¹⁷⁶ Нема сумње да су култови Прохора и Јоакима, који су се подвизавали недалеко од Старог Нагоричина, били успостављени и неговани и пре XIV века; за Прохора смо то већ поменули напред, а уз гроб Јоакимов, на Осогову, рано је формиран манастир, док је житије и службу добио највероватније у XIII веку.¹⁷⁷ Изгледа да је и почетак култа св. Прохора везан за исто време — његов најранији помен налази се у Орбелском триоду (XIII век), где је прикључен Кирилу, Методију, Јовану Рилском и Јоакиму Осоговском, а и најраније Прохорово пролошко житије потиче из тог столећа.¹⁷⁸ Судећи по структури и подацима житија, култ св. Прохора је у почетку био скроман и раширен само међу околним становништвом око Козјака и Пчиње. У време обнове Нагоричина његов култ је нешто оснажен, о чему сведочи подизање нове, по димензијама скромне цркве на његовом гробу, као и портрет у Нагоричину. То што су Прохор и Јоаким насликани у припрати цркве св. Ђорђа израз је њиховог поштовања у жеглиговском крају, а не неки други разлог,¹⁷⁹ о чему би говориле и њихове скромне ознаке („преподобни отац“) на српском језику.

Друга велика група светих монаха распоређена је у доњој зони ђаконикона, просторији која — рекли смо — нема у програму јасан карактер параклиса. Сви преподобни светитељи насликани су као великосхимници, са подигнутим рукама, са савијеним свитком или крстом у десној руци. Са изузетком св. Алексија, успомена свих осталих слави се у Суботу сиропусну (Акакије, Јован Каливит, Пимен, Иларион, Павле Препрости, Герасим, Харитон и Атанасије Атонски). Св. Алексије Божић човек (17. март) прилично је ретко сликан у старијем монументалном сликарству¹⁸⁰ и на српским фрескама прве половине XIV века — осим Нагоричина још у Хиландару и Богородичиној цркви у Пећи.¹⁸¹ Треба, такође, нагласити да се у овим споменицима XIV века устаљује иконографија св. Алексија битно другачија од оне у споменицима комнинског периода — приказује се са дугом косом која му пада на рамена и са подигнутим рукама.

Преостали делови најниже зоне у припрати садрже веома занимљиву декорацију, на пер је њој неколико истраживача посветило посебну пажњу.¹⁸² На северном зиду најпре су насликани св. цар Константин и његова мајка Јелена, са часним крстом између себе, а до њих је српски владарски пар: краљ и ктитор цркве Милутин и његова жена Симонида; до Милутина, са десне стране, стоји св. Ђорђе и краљу пружа мач. Избор фигура и њихови свечани ставови, иако праћени јако општећеним натписима, заслужују нарочиту пажњу.¹⁸³ Симонида је обучена у пурпурну гранацу са украсима, а драгим камењем украшена је и трака која јој се низ груди спушта до земље и лорос који краљици пада преко леве руке. Краљичине пипеле су пурпурне као и јастук под њеним ногама. У десној руци Симонида држи жезло, а на глави има отворену зупчасту

завршену круну. Са ње висе крупни обоци, украшени бисерима и филигранс изведеним висуљцима.¹⁸⁴ У обради бледог краљичиног инкарната поштован је уобичајен поступак идеализовања женског портрета примењиван у византијском и српском сликарству XIV века.¹⁸⁵ Смештена уз свога мужа, Симонида је укључена у ктиторску композицију, јер је краљ Милутин представљен са моделом цркве, коју је уметник доста верно насликао виђену са југозападне стране. У левој руци краљ држи и савијени свитак. Премада је фреска знатно оштећена, уочава се да је краљ Милутин обучен у тамноцрвени дивитисион украшен перифрахионима, манијаком и, у висини бокова, жутим нашивцима у облику крста, а преко леве руке му пада лорос; посвуда су уметнути бисери и драго камење. Краљ има круну, са које падају препендулије са ситним зрнима бисера. Нагорички портрет краља Милутина се у ставу и одећи скоро дословно поклапа са многим другим његовим владарским сликама,¹⁸⁶ а посебно је близак онима из Студенице и Грачанице, хронолошки најближим портрету у Нагоричину.

Оно, међутим, што одваја ктиторску композицију у Нагоричину, то је гест патрона, св. Ђорђа, коме краљ Милутин предаје цркву, вероватно као посреднику између ктитора и Христа. Свети Ђорђе (крај кога је избрисан натпис са именом) обучен је у тамноплаву тунику и ружичаста хламиду са поставом украшеном мотивом слова „*panni literati*“. Светитељ се окреће краљу ктитору, са придигнутом десницом, док у левој руци држи мач и предаје га краљу. Како је показао В. Ј. Ђурић у раду посвећеном овој композицији,¹⁸⁷ у средњовековној уметности је доста чест приказ предавања владару мача и других инсигнија, али само у склопу симболичне божанске инвеституре; како њени елементи одсуствују са нагоричке слике, он је сцену објаснио одређеним историјским догађајем: победом Милутиновог војног одреда над Турцима у Малој Азији 1313. године. У то га је уверио и завршетак натписа на надвратнику западног портала, у коме је уз забележену годину речено да је тада краљ потукао Турке. Према томе, црква св. Ђорђа у Старом Нагоричину је била подигнута или као испуњење завета уочи битке или као споменник споменуте краљеве победе над Турцима. У сваком случају, краљ је на фресци представљен као тријумфатор.¹⁸⁸ Међутим, иако ова фреска није уобичајена представа божанске инвеституре, она се не може ваљано објаснити без узимања у обзир оних схватања која су довела до других сличних решења. На познатом портрету цара Василија II у псалтиру из Библиотеке Марћана у Венецији (Marc. gr. Z 17), представљена је доиста божанска инвеститура, јер цара крунише Христос, арханђео Гаврило му полаже стему на главу, а Михаило предаје кољес; са обе стране окружују га иконе светих ратника, а под ногама му леже убијени или побеђени непријатељи. Овај последњи детаљ даје слици тријумфални карактер, али она у целини показује божанско порекло цареве победе.¹⁸⁹ Овакве слике изражавају у исто време инвеституру и показују њен резултат: везу две моћи, земаљске и небеске у војничким подухватима владара.¹⁹⁰ Занимљиво је да на представама инвеституре, инсигније војничке моћи (кољес, крст, лабарум, мач) предају владару најчешће арханђели или свети ратници.¹⁹¹ Тако је било и на улазу у једну цариградску палату, на слици где је у склопу божанске инвеституре св. Теодор уручивао мач цару Манојлу Комнину.¹⁹² Ова слика упућује да су Милутинови сликари иконографску формулу за своју композицију у Нагоричину могли да нађу у комнинској уметности. Ту претпоставку потврђује и једна представа на новцу Исака II Комнина (1185—1195) где цару арханђео Михаило предаје мач.¹⁹³ Честа представа божанске инвеституре са крунисањем из руку светог патрона, комбинује се на једном примерку новца Манојла Комнина Дуке (1230—1237) са предавањем мача деспоту.¹⁹⁴

Са друге стране краља Милутина и краљице Симониде представљени су, рекосмо, св. цар Константин и царица Јелена. То свакако није

¹⁸⁴ Симонијина одећа, њене инсигније и украси веома су блиски њеним портретима у Краљевјој цркви у Грачаници, посебно овом првом, уп. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, 182—186, сл. 131; Б. Тодић, *Грачаница*, 171, сл. 105.

¹⁸⁵ О томе опширније С. Радојчић, *Портрети*, 32.

¹⁸⁶ С. Радојчић, *Портрети*, 27—45; Н. Hallensleben, *Die Stifterbildnisse als mittelbare Quelle für die Datierung der Malereien in den Kirchen König Milutins*, XII^e Congrès international des études byzantines. Résumés des communications, Ohrid 1961, 43; П. Милковик-Пенек, *Делойо*, 231; Т. Velmans, *Le portrait*, 111—113.

¹⁸⁷ В. Ј. Ђурић, *Три гођађа*, 68—76.

¹⁸⁸ Исто, 70—71. Везу између ктиторске слике у Нагоричину и краљеве победе над Турцима исправно је уочио и В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино*, 18.

¹⁸⁹ Да би ова минијатура могла да буде последица Василијеве победе над Бугарима 1018. потврђивао би датирање Псалтира око 1019 (S. Der Nersessian, *Remarks on the Date of the Menologion and Psalter written for Basil II*, Byzantion XV, 1940—1941, 115, уп. и В. Ј. Ђурић, *Три гођађа*, 74—75); о Псалтиру в. А. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, 115—119.

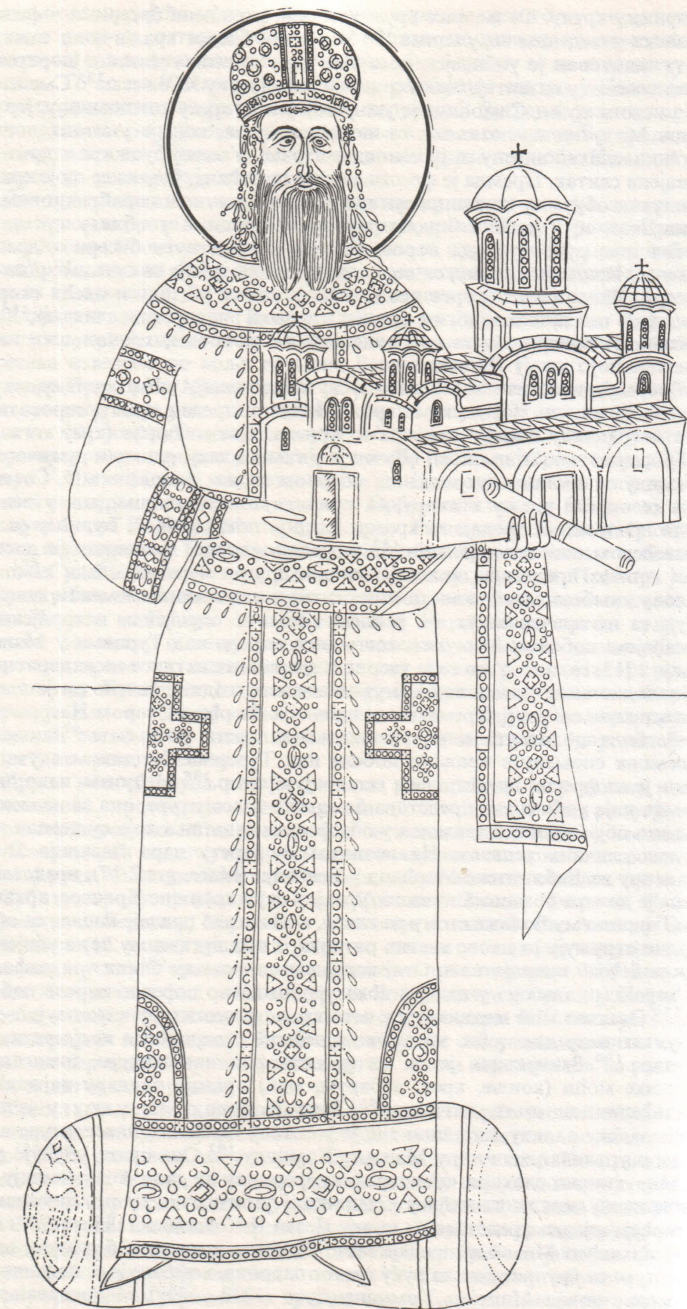
¹⁹⁰ С. Jolivet-Levy, *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867—1056)*, Byzantion LVII (1987) 450.

¹⁹¹ За примере на новцу в. М. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081—1261*, Washington 1969, Pl. 10/1—4, 13/3—9, 14/7—9, 19/6—7, 20/1—4, 30—2—6; у минијатури I. Дујев, *Минијатура Манасијевог летописа*, Софија — Београд 1965, сл. 33; О. И. Подобедова, *Отражение византийских иллюстрированных хроник в Тверском (Троицком) списке Хроники Георгия Амартола*, XIV^e Congr. intern. des ét. byz., Rapports III, Bucarest 1971, 77—78; на фрескама В. Ј. Ђурић, *Три гођађа*, 75, сл. 4—5.

¹⁹² В. Ј. Ђурић, *Три гођађа*, 74 (са старијом литературом).

¹⁹³ М. F. Hendy, *Coinage and Money*, 143, Pl. 20/1—4; Ph. Grierson, *Byzantine Coins*, London 1982, 234, Pl. 68/1128.

¹⁹⁴ М. F. Hendy, *Coinage and Money*, 275, Pl. 39/8.



Цртеж 20. Краљ Милушин из књићорске композиције



Цртеж 21. Кишиорска композиција

случајно. У владарској идеологији византијских царева врло одређено место имала су поређења са св. Константином Великим: византијски цар је наследник првог хришћанског цара, он је „нови Константин“.¹⁹⁵ Са многим другим схватањима, краљ Милутин је из византијске владарске идеологије преузео и ово о Константину,¹⁹⁶ јер је већ у Краљевој цркви дао да се Константин и Јелена насликају поред његовог портрета. У житију и служби он се пореди са славним Константином, јер га је Бог удостојио Константиновог благочашћа и апостолског православља.¹⁹⁷ Паралелу између цара Константина и краља Милутина у Нагоричину истиче не само то што су насликани један крај другог, већ подвлаче и истоветни ставови и иста одећа. На слици је, дакле, Милутин показан као наследник цара Константина и бранилац вере: он је настављач дела првог хришћанског цара који крај себе држи крст, знак своје улоге у апостолској хришћанској мисији, а Милутин као ктитор учвршћује и шири веру, о чему сведочи црква у његовим рукама, али је као владар и војнички брани. Мач који краљу уручује св. Ђорђе потврђује божански карактер његових победа, као што је била и она 1313. против неверника у Малој Азији. Свети Ђорђе ратник је посредник између Бога и српског краља, његовом помоћи је та битка била извојевана, па је зато црква у Нагоричину и била подигнута у славу св. Ђорђа Победоносца.

Ктиторској композицији на северном зиду припрате у Нагоричину недостаје слика Христа коме краљ Милутин приноси цркву. Христов лик је, у ствари, померен на источни зид и укључен у једну занимљиву

¹⁹⁵ О византијском цару као новом Константину в. *Das byzantinische Herrscherbild* (herausgegeben von H. Hunger), Darmstadt 1975, 133—145.

¹⁹⁶ Уп. V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu*, Зборник радова I конгреса Савеза друштава повјесничара умјетности СФРЈ, Охрид 1976, 54—55; Исти, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ, СССХХХХVIII, Одељ. ист. наука 3 (1983) 124—125, 130—131. О продору византијске идеологије у Србију у време краља Милутина в. В. Мошин, *Византијски утицај у Србији у XIV веку*, Југословенски историјски часопис III (1937) 147—160.

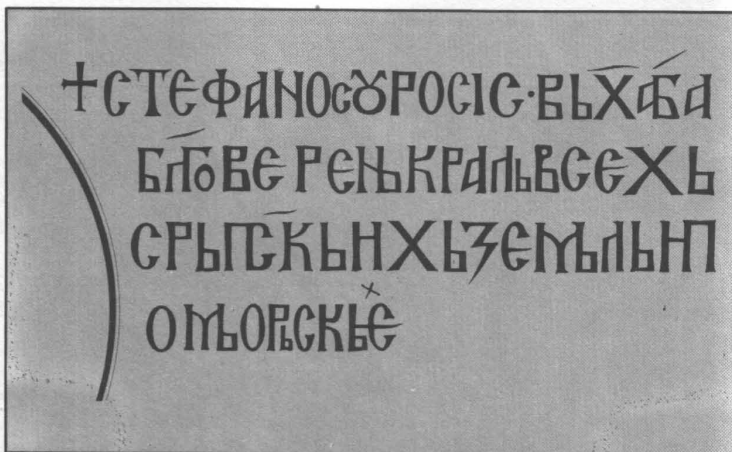
¹⁹⁷ Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (превео Л. Мирковић), Београд 1935, 112; Србљак, II, Београд 1970, 95.

У првом реду, то су Богородица Заступница и Христос, Г. Бабић, *О живописном украсу олијарских иреирага*, 29. О ликовима овде представљених светитеља најпотпуније до сада С. Кисас, *Српски средњовековни симоеници у Солуну*, 38—39.

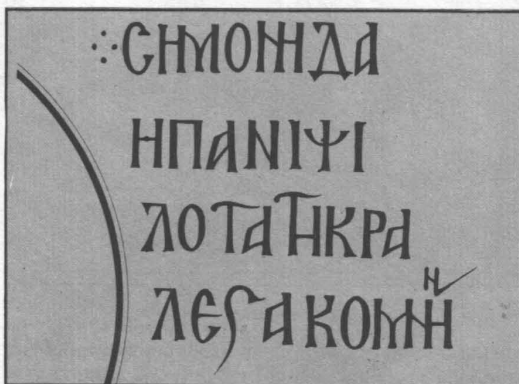
О Богородици Параклиси в. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 81—83.

Св. Стефан је патрон свих Немањина (М. Ђоровић-Љубинковић, *Ограз кулија св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар н. с. XII, 1961, 49—53), а да му је краљ Милутин указивао нарочито поштовање сведоче ликови св. Стефана на истакнутим местима крај иконостаса у његовим црквама (Грачаница, Св. Никита) или у близини краљевог портрета (Хиландар), као и то што је своју гробну цркву посветио овом светитељу.

Св. Ђорђе Горг, са епитетом у значењу Брзопомоћник, доста је ретко сликан — осим у Нагоричину, још само у Св. Николи Орфаносу и Св. Таксијарсима у Костуру (1359/60), црквама које су врло вероватно или сигурно задужбине српских ктитора, па се може претпоставити о развијеном култу св. Ђорђа Горга код Срба. О томе сведочи и историја чувеног манастира св. Ђорђа Горга код Скопља који је обнављао и краљ Милутин (*Симоеници за средњовековна иа и њихова иа историја на Македонија*, I, Скопље 1975, 93—247). У Цариграду је такође постојала црква св. Ђорђа Горга. О овом типу св. Ђорђа и његовом култу в. Ђ. Бошковић, *Проблем манастира св. Ђорђа-Горга на Сераби*, Старинар, н. с. V—VI (1954—1955, објављено 1956) 73—82; А. Тетчурџић, *О џоурафикос диакостис*, 41—42 и, најпотпуније, С. Кисас, *Српски средњовековни симоеници у Солуну*, 35—39.



Цртеж 22. Најнији њоред краља Милутина, реконструкција



Цртеж 23. Најнији уз краљицу Симоиду

целину. Она представља наставак ктиторске слике и исказује очекивање и наду ктитора у уздарје за принети прилог — милост и спасење. Преузимајући неке елементе иконостасне декорације,¹⁹⁸ сликари су унели још један број светих личности које посредују у корист краља ктитора: у првом реду Богородицу Параклису, у познатом дијалогу са Христом о праштању људима, исписаним на свитку у њеним рукама,¹⁹⁹ а затим краљеве свете заштитнике, св. Стефана Првомученика²⁰⁰ и св. Ђорђа Горга.²⁰¹ Христос је обележен као Спас (δ Σωτήρ), представљен је у стојећем ставу, са отвореним јеванђељем на оном месту у коме се обећава живот вечни онима који следе њега, Христа, Светлост света (Јован 8, 12; 12, 46—48). Иако је у југоисточном углу припрате, Христос карактеристичним гестом упућује благослов, заправо, краљу Милутину. Овај Деизис, коме је са леве Христове стране придружен св. Венијамин, имењак и без сумње покровитељ нагоричког игумана, добио је тако особен изглед, јер су учесници у њему пажљиво одабрани, по укусу и налогу ктитора као и игумана манастира, савременика живописања цркве. Та лична заинтересованост српске и нагоричке средине за овакву декорацију огледа се и у томе што су натписи на свицима и књигама у овој композицији били исписани на српском језику.

Уверени да је употреба српског језика у Нагоричину поуздан показатељ посебних захтева ктитора или игумана Венијамина,²⁰² издвајамо још једну фреску у наосу, једину која је у том простору обележена српски. То је занимљиво и стога што она такође представља патрона цркве, св. Ђорђа. Он је насликан на западној страни јужнога стуба, као ратник, обучен у љубичасте хлаче и зелени хитон, у жутом оклопу и са жутиим повезима за ноге, а преко рамена је имао пребачен црвени огртач. Наоружан је копљем и мачем, а главу му украшава венац са бисерима. Од натписа крај њега сачувано је тек неколико слова српске ћирилице, која се поуздано разрешавају као ст[и] г[еорѓин]. Осим језика натписа, ову фреску чине изузетном још два детаља. Уз иконе на иконостасу, она је једина испод рељефног декоративног лука, украшеног стилизованим палметима, који се ослања на капители са исцртаним маскама у гризају.²⁰³ С друге стране, овом представом светог ратника поремећена је целина од четворице јеванђелиста који су насликани на ступицима, односно лезенама, у најнижој зони квадрата испод куполе, свакако у значењу темеља на којима почива Христова црква.²⁰⁴ Украшена рељефном сликаном аркадом, слика је добила изглед и значај фреско-иконе, а њен положај у јужном делу наоса, где се обично налазио игумански престо, упућује на игумана Венијамина као иницијатора постављања и украшавања иконе св. Ђорђа на овом месту. Српски текст њеног натписа ишао би у прилог оваквог претпоставци.

Друга представа св. Ђорђа у наосу налази се на иконостасу, чије су интерколумније зазидане 1316—1318, и на њима насликане две фреско-иконе — св. Ђорђа и Богородице. Св. Ђорђе је насликан у попрсју, са мачем, копљем и штитом и венцем опточеним бисерима на глави. И над њим је рељефни лук украшен палметима, ослоњен на профилисане и осликане капители. Испод иконе је имитација подее, украшене мотивима кругова са зеленим и црвеним крстовима у њима. Св. Ђорђе је обележен као τρωτιοφόρος (победоносца),²⁰⁵ као и у лунети над улазом у цркву, па је врло вероватно управо њему црква и посвећена. Структура и смисао композиције на северном зиду припате би то потврђивали, иако на тој слици није очувана легенда уз патрона.

На иконостасу се налази и фреско-икона Богородице са Христом. Приказана до појаса, Богородица је обучена у љубичаста мафорион, украшен златним додацима и ресама, а испод њега, на глави, пажљиво је насликан и бели повез за косу са плавим пругама. Богородица држи разиграног малог Христа, који је обучен у белу хаљиницу са кратким новацима и рукавима; приказан је с леђа, главе силно забачене уназад и лица приљубљеног уз мајчино. Такав тип Богородице са Христом постао је омиљен нарочито у уметности Комнина, а у столећу када је насликан у Нагоричину разгранале се у више варијанти, често обележен и различитим епитетима.²⁰⁶ Првобитно, нагоричка икона је била без епитета, тек је касније, у непознато време, уз Богородицу дописана реч „Пелагонитиса“, чиме се она очигледно повезивала са неком иконом истога типа, вероватно веома поштованом у неком од манастира у Пелагонији.

Уз ове фреско-иконе на иконостасу, на суседним лезенама насликане су још две традиционалне представе: Христа и Богородице. Према избор ликов у Нагоричину не одура битије од онога који се редовно среће у црквама XIII и раног XIV века, иконографија и смисао украса су знатно другачији. Уобичајена тема посредништва овде не преовлађује, на њу указује само Христос, који је обележен епитетом Милостиви, као и текст на његовој отвореној књизи (Матеј 11, 28), док је Богородица која посредује, најчешће у типу Параклисе,²⁰⁷ у Нагоричину пребачена на источни зид припате и укључена у композицију са ктитором. Богородица до иконостаса има епитет Кехаритомена па припада теми оваплоћења која преовлађује у овом простору. Пошто смо напред о томе говорили колико је то потребно, овде ћемо само додати да се та тема

202 О употреби српског језика на фрескама Нагоричина, али са другачијим закључцима, в. Б. Конски, *Црквенословенски јазик на фрескима во Македонија*, у: Симпозиум 1100-годишнина од смрти на Кирил Солунски, II, Скопје 1970, 100—101. Много су исправнија објашњења Невенке Пумуров-Јањатов: *Огласи на српској редакцији на црковно-словенски јазик врз најстарије, синајскије и сбијоције во некои цркви во Северна Македонија*, КН, VI (1975) 57, 59—60 и даље.

203 Фреску је запазила, детаљно описала и правилно идентификовала светитеља Горлана Бабић, *О живописном украсу олашарских црпепага*, 31, сл. 26.

204 Уп. Ј. Поповић, *Доимайка љавославне цркве, III*, Београд 1978, 263—264. Уз јеванђелисте, у првој зони наоса насликани су и апостоли Петар и Павле. Представљање појединачних фигура апостола у наосу цркве није тако ретко у раној уметности Палеолога — срећемо их у Митрополији у Мистри, Св. Николи Орфаносу у Солуну, Богородици Перивлети у Охриду, Хиладару, Грачаници (В. Р. Петковић, *Препаг црквених стоменика кроз љовеснију српској народа*, 338; П. Милковић-Пепек, *Делото*, 49; А. Тотиурџиу, *О љаврајкојс дијасмојс*, тив. 17; Б. Тодић, *Грачаница*, 128.

205 То је оригинални епитет; касније је уз св. Ђорђа дописано о Диасмортист, уп. Н. Беляев, *Образ Божьей Матери Пелагонитиса*, *Byzantinoslavica* II (1930) 388; П. Милковић-Пепек, *Умилителније моитви во византијскај уметности на Балкану и проблемат на Богородица Пелагонитиса*, *Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје*, II (1958) 20; Исти, *Делото*, 61, нап. 317; Г. Бабић, *О живописном украсу олашарских црпепага*, 30—31.

206 Уп. Н. Беляев, *Образ Божьей Матери Пелагонитиса*, 386—392; П. Милковић-Пепек, *Умилителније моитви*, 1—27; В. Н. Лазарев, *Византијска живопись*, Москва 1971, 275—329; А. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Décam)*, *Зорпаг* 6 (1975) 25—30; L. Hadernann-Misguich, *Pelagionitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type Vierge de tendresse*, *Byzantion* LIII/1 (1983) 9—16; Г. Бабић, *Епитетии Богородице коју гејте ири*, *ЗЛУ*, 21 (1985) 261—274.

207 Богородица Параклиса слика се до иконостаса, око 1300, у Ариљу, Богородици Олимпиотиси, Св. Николи Орфаносу и Св. Никити (Г. Бабић, *О живописном украсу олашарских црпепага*, 25—16; А. Тотиурџиу, *О љаврајкојс дијасмојс*, 76—79, тив. 14; Е. С. Constantines, *The Wall Paintings of the Panagia Olymptiotissa*, I, 213—215, II, Fig. 60).

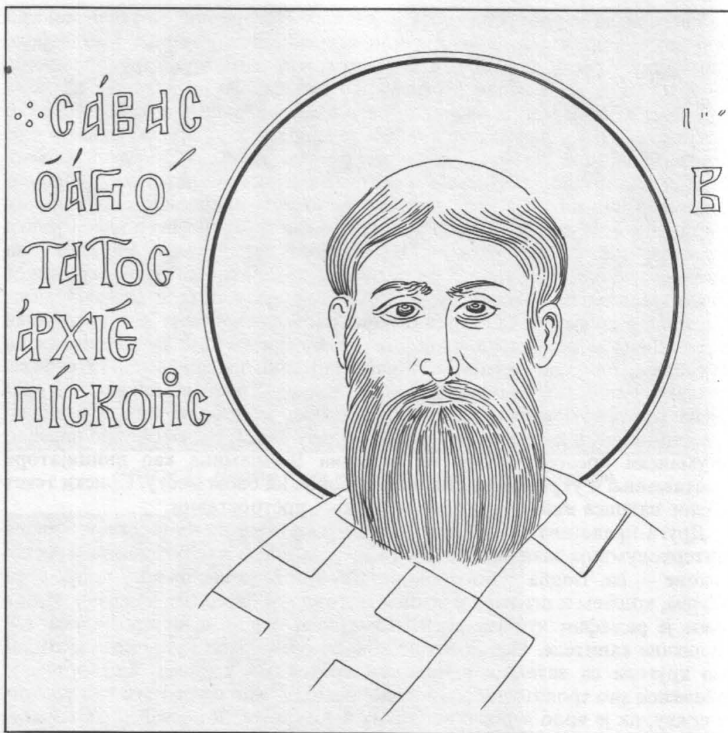
Иконографију сцене је најпотпуније обрадио Г. И. Вздорнов, *Σύνταξις τῶν Ἀρχαγγέλων*, Византијски временник 32 (1971) 157—183; уп. и S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, München 1975, 188—202.

Овој двојци мученика из Цариграда (10. XII) који су страдали у доба цара Максимјана, не само у менолозима, већ и у реду појединачних фигура најчешће се придружује св. Евграф, па би њега требало препознати у мученику, насликаном поред њих двојице на северном зиду.

О парном представљању светих Теодора у Л. Мавродинова, *Св. Теодор — развинуће и особености на иконографским му њић в средновековнашѣ живописи*, Известия на Иститута за искусствознание, XIII (1969) 41—43.

Колико ми је познато, св. Христофор је пре Нагоричина само једанпут насликан у виду стојеће фигуре ратника, у Иркали, у XI веку (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, III, Taf. 484); уп. и И. М. Ђорђевић, *Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века*, Зограф 11 (1980) 63—66. Свети Александар, такође ретко сликан као ратник, већ је тако био приказан у Перивлепти, П. Миљковић-Пепек, *Делошѣ*, 50.

Α. Συγγρόπουλος, *Ἅγιος Δημήτριος, ο Μέγας Δούξ ο Απόκτακος*, Ελληνικά 15 (1957) 122—140, посебно 134—140. Професор Ксингопулос је изнео хипотезу, у коју ни сам није до краја био убеђен, да је овај епитет св. Димитрије добио после једног чуда током сукоба зилота и великог примикрија Јована Апокавка у Солуну 1345. Нешто раније, Α. Орландос (*Τα βυζαντινά μνημεῖα της Καστορίας* ABME, IV, 1938, 153, nap. 7) овај епитет уз св. Димитрија је доводио у везу са Јовановим оцем, великим дуксом Алексијем Апокавом (убијен 1345). Оба ова тумачења, заснована на историјским догађајима и личностима из средине XIV века, отпадају већ због чињенице да је фреска у Нагоричину (за коју Орландос и Ксингопулос нису знали) потиче из 1317—1318. године. Из истих разлога мора се одбацити и мишљење К. Вантера (*St. Demetrius — the Myroblytos of Thessalonica*, in: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 167—169) да се овај епитет уз св. Димитрија можда може везати за сликара Алексија Апокавка, кога помиње Јосиф Вријеније 1421. године.



Цртеж 24. Св. Сава Српски

шири и око иконостаса у најнижој зони, јер је на источном зиду, до Христа Милостивог, представљен Сабор арханђела (Михаило и Гаврило, са медаљоном Христа Емануила), сцена која, најчешће, представља слику оваплоћеног Логоса.²⁰⁸

Остале појединачне фигуре у наосу сликари су распоређивали по устаљеној пракси у византијском и српском сликарству XIII и раног XIV века, а светитељи су груписани у мање, сродне групе. На унутрашњим странама стубаца испред иконостаса насликани су св. Јован Претеча и св. Никола, а до улаза апостоли Петар и Павле. Свети мученици су, углавном, на ступцима, у бочним пролазима између припрате и наоса (св. Арета и св. Јаков Персијанац, односно св. Мина Каликеладос и Јермоген²⁰⁹) и на бочним зидовима источног дела наоса, где су представљени на јужном зиду петозарни мученици и као њихов пандан, на северном зиду, петорица персијских мученика (Анемподист, Елпидифор, Автоније, Пигасије и Акиндин), чија се успомена слави 2. новембра. Највише места, међутим, одвојено је у наосу за свете ратнике: на унутрашњим странама главног пролаза између припрате и наоса насликан је св. Теодор Тирон, а преко пута је свакако био његов пандан Теодор Стратилат, сада уништен;²¹⁰ остали свети ратници били су распоређени на бочним странама поткуполног простора. Међу њима преовлађују они чија је појава сасвим обична у споменицима ових времена, али и неки ређе сликани као ратници (на пример, св. Александар и Христофор).²¹¹ Својим епитетом упада у очи и св. Димитрије, насликан до јужног улаза у цркву, што није случај и са његовим



Црпшеж 25. Прохор Пчињски, св. Јоаким Осојовски и нејознаји монах

изгледом. Представљен је ослоњен о копље које држи при врху, о бедру му виси мач, а крај себе има штит који придржава левом руком. Обучен је у кратак црвени хитон, преко њега има жути оклоп и узан појас, а зелени огртач везан је чвором на левом рамену. На глави има венац, украшен бисерима и драгим камењем. Свети Димитрије са епитетом *ὁ ἄλόκαυχος* ретко је сликан, у зидном сликарству још само у Св. Атанасију у Костуру (1384), па му је Андреас Ксингопулос посветио посебну студију.²¹² На жалост, његови се закључци морају одбацити, али ни ми нисмо у могућности да понудимо коначно објашњење. У сачуваном археолошком материјалу, осим примера из Костура, није нам пошло за руком да издвојимо још неки случај обележавања св. Димитрија ознаком *ὁ ἄλόκαυχος* а ни у литерарним изворима се на њу не наилази. Оно што нам се чини сигурним, то је да епитет не треба везивати за лично име Апокавк, већ за реч *καύχος* која се користи у византијској поезији.²¹³ Није немогуће да је постојао и одређен тип св. Димитрија, забележен на некој несачуваној солунској икони, са овим епитетом, а који су поновили сликари у Нагоричину (1316—1318) и Св. Атанасију у Костуру (1384),²¹⁴ пошто обе фреске приказују у основи исти тип светитеља-ратника са усправним копљем у десној руци. Солунско порекло, односно веза са градом св. Димитрија, како сликара из Нагоричина тако и оних из Костура,²¹⁵ објашњавали би, можда, појаву св. Димитрија Апокавха у поменутим црквама.

Неки светитељи уведени су у програм Нагоричина без сумње на захтев ктитора или игумана Венијамина, али и популарност култова

²¹³ H. Follieri, *Initia himmorum Ecclesiae graecae, II*, Città del Vaticano 1961, 279 (уп. *καύχος*, *καύχημα*, *καυχῶνται*).

²¹⁴ Најбоље снимке костурске фреске в. у Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, I*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 152/α и Σ. Πελεκανίδης — Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά, Αθήνα* 1984, сл. на стр. 109. — Икону св. Димитрија са Метеора искључујемо из иконографске анализе, јер је она другачијег типа и епитета од оног у Нагоричину, а и хронолошки је много удаљена од нашег споменика (в. Α. Ευγγερόπουλος, *Άγιος Δημήτριος* 122—123, еικ. 1).

²¹⁵ О вези Михаила и Евтиха, с једне, и анонимних слика из Костура, с друге стране, са Солуном в. С. Кисас, *Солунска уметничка породица Асџираја*, Зограф 5 (1974) 35—37 и В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 48—49.

V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe. Rôle de la Cour et de l'Eglise serbe dans la première moitié du XIV^e siècle*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 187—188; Исти, *Византијске фреске*, 47.

Ц. Грозданов, *Појава и пророр патријарха Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ, 3 (1967) 49—64 (= *Поријекли на савишњелније од Македонија*, 38—55).

Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУ, 2 (1966) 199—207; Исти, *Поријекли на савишњелније од Македонија*, 51; П. Милковић-Пепек, *Црква св. Јован Богослов-Канео во Охрид*, Културно наследство III (1971) 82, 87—90.

П. Милковић-Пепек, *Делото*, т. VI. Вероватно није случајно што су њих двојица насликани преко пута апостола Петра и Андреје, када се зна однос Охридске архиепископије према Цариградској патријаршији и има на уму легенда о апостолу Андреји као оснивачу епископске столице у Цариграду (P. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Massachusetts 1958). Ту везу наследио је и Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, 206 и *Поријекли на савишњелније од Македонија*, 53.

Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. IV.

Б. Тодић, *Грачаница*, т. XIV.

Исти, 177.

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 47.

О ликовима угледних архијереја на зидовима црква, чиме се истиче њена припадност одређеној аутокефалној организацији, постоји обимна литература, наведена у последњем раду посвећеном овом питању: Ch. Walter, *Portraits of Local Bishops — a Note on Their Significance*, ЗРВИ, XXI (1982) 7—17. Посебно о вези фреске из Перивленте са истицањем архиепископске Охридске архиепископије Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, 203—206.

О титулама св. Саве и његових наследника в. и даље једини рад М. Југовић, *Титуле и поједини архиепископи и патријарха српских* (прештампано из Богословља, XI/3), Београд 1934.

J. Darruzès, *Ekhthesis nea, Manuel des pittaia du XIV^e siècle*, REV, XXVII (1969) 40, пуна адреса гласи: „Αγίατατε αρχιεπισκοπε Πεκλιω και πατρις Σερβίας...”. О речи „пресвештени” у титули српских архиепископа в. М. Југовић, *Титуле и поједини архиепископи и патријарха српских*, 6—7.

појединих локалних светитеља условила је њихову појаву у сликаном програму. Тако су се ту нашли како они светитељи поштовани у Српској цркви, тако и они чији је култ ширила Охридска архиепископија.²¹⁶ Поменули смо да су у припрати насликани Прохор Пчински и Јоаким Осоговски, а у протезису су представљени Константин Кавасила и Климент Охридски. Они завршавају низ архијереја који са свицима у рукама прилазе Агнепу — Климент је насликан као старац дуге седе браде, ћелаве главе са малим праменовима косе изнад чела и на затиљку, са омофором и фелоном без крстова, а св. Константин Кавасила, иза њега, млађи је човек кратке проседе браде, у полиставриону и омофору. За разлику од Климента, чији је култ већ дуго времена био развијен на територији Охридске архиепископије, па је и његов лик више пута био насликан у њеним црквама,²¹⁷ Константин Кавасила је пре Нагоричина представљен само у Богородици Перивленти и Св. Јовану Канео у Охриду; у овом другом споменуку он је такође укључен у поворку Служења литургије.²¹⁸ У Богородици Перивленти ова два архијереја, као најпоштованији представници Охридске цркве, насликани су на северном зиду наоса, до улаза у протезис.²¹⁹ То почасно место они су у Нагоричину уступили првом архијереју и оснивачу аутокефалне Српске цркве, св. Сави. Да Сава Српски припада декорацији наоса показује и вертикална бордура, која га дели од фигура у протезису. Св. Сава је, као и сви ликови у наосу, приказан у фронталном ставу; обучен је у сакос и омофор, а на ногама има црну обућу. Левог руком држи јеванђеље, а десном благосиља. Представљен је са кратком чекињастом брадом, ријом, а такви су му и бркови, обрве и коса. На врху главе има тонзуру. По детаљима физиономије и гестовима, св. Сава из Нагоричина понавља портрет из Богородице Љевишке,²²⁰ а сакос му је веома сличан ономе са портрета у Грачаници.²²¹ Издвојеношћу из поворке Немањића (како је представљен у Милешеву и Богородици Љевишкој), парног представљања са оцем (Краљева црква и Св. Никита), из низа српских архијереја (Богородичина црква у Студеници и Ариље) или из група које у олтару обављају одређен литургијски чин (Св. апостоли у Пећи, Сопотани), портрет св. Саве у наосу Нагоричина представља новину у низу његових ликова сликаних пре 1320. Само још у Грачаници наћи ће се Савин портрет усамљен у наосу, али уведен у један нови контекст: његовим постављањем поред св. Константина јасно је исказана паралела између првог српског архиепископа и првог хришћанског цара.²²² Сми-сао Савиног портрета у наосу Нагоричина је другачији. Црква св. Ђорђа у Старом Нагоричину је подигнута у области коју је краљ Милутин освојио од Византинаца 1282—1284, у њој су и даље трајали, уз локалне, и култови охридских светитеља, али је важно да је власт Охридске архиепископије била замењена јурисдикцијом Српске цркве.²²³ Ту припадност Нагоричина Српској цркви требало је јасно показати постављањем лика оснивача аутокефалности и најугледнијег српског архијереја на оном истом месту где се у Охридској цркви (судећи по Богородици Перивленти) сликају њени угледни архиепископи са званичним титулама.²²⁴ Да је та репрезентативна димензија садржана у портрету св. Саве у Нагоричину, доказ је и натпис који га прати: Σάβας ὁ ἀγιοτάτος ἀρχιεπίσκοπος. Ни крај једног Савиног портрета пре Нагоричина није исписана таква титула: она је другачија (Милешева, Св. Никита), изостављена (Пећ) или приближно онаква каква се јавља и у писаним документима (Ариље, Краљева црква),²²⁵ а у Грачаници је уз св. Саву натпис „св. Сава архиепископ“. У Нагоричину је, међутим, уз Савино име исписана титула која представља почетак формуле којом се служи цариградска патријаршијска канцеларија у обраћању српским архиепископима.²²⁶ Исписана на грчком језику, она није остављала недоумицу о праву српског првог архиепископа да буде насликан у Нагоричину и о припадности манастира Српској цркви.

ЛИКОВНА ОСТВАРЕЊА МИХАИЛА И ЕВТИХИЈА У НАГОРИЧИНУ

П

отписане и тачно датирани фреске

у Нагоричину омогућавају прецизну анализу њихових ликовних квалитета и не представљају за истраживача велики проблем у уочавању и објашњењу њихових особина и у тражењу аналогја.¹ Михаила и Евтихија откривамо овде као зреле и искусне сликаре који са лакоћом стварају целину и постижу изузетно успешно преливање једне теме у другу. На тај начин се више стотина сцена и фигура повезује у једно осмишљено јединство и тако остварује оно битно начело византијске уметности да је црква сама по себи сликовни простор.² Мада им архитектура цркве није била у потпуности наклоњена, сликари су вешто исправљали недоследности архитекте и лако решавали тешкоће са којима се он суочавао, па су остварили дело потпуно у духу схватања раног XIV века. Такав добар распоред фресака тешко би се могао постићи без искуства које су Михаило и Евтихије стекли у раду на фрескама многих цркава почев од 1295. и њиховог првог потписаног дела — Богородице Перивлепте у Охриду,³ па све до Нагоричина.

Распоређивање фресака

Како су сликари користили своје искуство и тада важећа знања у распоређивању слика у простору, лако се може показати на примеру апсиде. Својом ширином она је била погодна да се у њу смести уобичајен иконографски програм, без његовог сажимања или развлачења, али је њена висина надоградњом 1312/13. постала превелика за уситњене фигуре и смањене формате сликарства из XIV века. Због тога су је сликари издигли на хоризонталне појасеве у које су сместили уобичајене теме (Богородицу са анђелима, Причешће апостола и Служење литургије), док су између њих убацили уске траке са попрсјима архијереја. То је за последицу имало веома повећан број фигура и попрсја у нагоричкој апсиди — чак 67. Да би у то мноштво слика унели ред и организовали га у чврст декоративни систем, Михаило и Евтихије су се послужили симетријом, опробаним средством у средњовековној уметности.⁴ Симетрала започиње тачно у врху лажног тријумфалног лука, где је насликан црвени крст у белом медаљону, управо изнад Богородичине главе окружене ореолом, наслуђује се, затим, у симетричном изгледу Богородичиног престола и подножја, и јасно прати у горњем реду попрсја архијереја: у средини апсиде представљен је св. Методије, једини са белим повезом на глави који га као акцент јасно истиче; овај епископ је, такође, једини виђен строго чеоно и са књигом усправљеном испред груди, а налази се и на подвученом већем одстојању од других епископа, што указује на то да сликари свесно користе и празан простор као функционални ликовни елемент. Вертикална симетрала наговештена овим тачкама погађа тачно средину необично развученог киворија, продужује се на медаљону са укрштеним крстовима — у доњем низу попрсја епископа — да би се спустила на издужени апсидални прозор, као последњу тачку те вертикалне осе, око које су окупљени архијереји из Службе свете литургије. Ова сугерисана линија дели апси-

¹ О ауторима нагоричких фресака постоји обимна литература. После монографије П. Миљковић-Пелека, *Делојло на зографийе Михаила и Евтихиј*, појавили су се још неки значајни радови: С. Кисас, *Солунска уметничка йорогидца Асирата*, Зограф 5 (1974) 35—37; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 47—52; Р. Миљковић-Пепек, *L'atelier artistique proëminent de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle*, JÖB, 32/5 (1982) 491—494.

² O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Boston 1955, 13 и даље.

³ Фреске из Перивлепте још нису проучене у целини, а потпун попис појединачних студија о њима доноси Ц. Грозданов, *Прочуване на живописој во Свѣи Климентий (Богородица Перивлептийос) у својој књижи Саудии за охридској живопис*, Скопје 1990, 84—101.

⁴ С. Радојичић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 102. О геометријској строгости распореда фресака у Нагоричину, такође В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 51.

ду на две половине са једнаким бројем фигура и попрсја, и више од тога — њихови гестови су доследно поновљени, као у огледалу: анђели око Богородице, Христос, анђели и апостоли у Причешћу, архијереји у Служењу литургије, уз фронталне представе попрсних ликова епископа. На тај начин, све личности у апсиди подређене су једном строгом структурном реду, оне не чине ниједан покрет који би пореметио ову затворену целину.

Сликари су успешно савладали и простор главне куполе користећи, и овде, начело симетрије. Декорацију, која је нешто раније изведена и у Краљевој цркви у Студеници (око 1315) — Христос Пантократор, Небеска литургија, пророци — они су допунили појединостима чија је обрада подређена том једноставном и логичном решењу: Христа окружује осам анђела, од њега полази такође осам зракова, а они на источној и западној страни падају тачно на киворије из Небеске литургије, док у њој са обе стране учествује једнак број једнако распоређених анђела-ђакона и других анђеоских чинова.

Јеванђељски циклуси издвојени су у три јасне целине — Чуда, учења и параболе, Посмртна јављања и Страдања — које се у облику дугачких трака, понекад издељених вертикалним бордурама, ређају одозго надоле. Све оне почињу у олтару, теку на јужном зиду наоса, прелазе на западни, па на северни зид, ломе се тачно на месту где почиње протезис, иако ту не постоји преградни зид, да би се завршиле на северном зиду олтару. Последњи, најнижи ред наративних слика посвећен је патрону храма, св. Ђорђу, и оне нису међусобно одвојене бордурама, као уосталом ни сцене у циклусу Посмртних јављања. Циклус св. Ђорђа, међутим, не залази у олтар, већ се ограничава на наос: почиње са јужне стране иконостаса и пошто опише круг око наоса, завршава се са његове северне стране.

Преостале теме сликари су распоредили у поједине просторе или груписали у издвојене целине: тако је одређен број сцена везан за Христово оваплоћење заузео место у источном делу наоса, око иконостаса, Богородичин циклус је у протезису, а онај св. Николе у ђаконикону; у оба случаја сцене се ређају одозго наниже, описујући кругове у овим уским просторима, док Менолог не излази из припрате. Размештај појединачних фигура у најнижој зони обављен је потпуно у складу са обичајем времена: монаси су у припрати, свети ратници у централном делу наоса, а мученици у његовом источном делу. Они, пак, светитељи и историјски портрети, за чији су избор и место у систему декорације храма били посебно заинтересовани ктитор и игуман манастира, били су постављени на почасна места или укључени у мање целине, чији се смисао јасно откривао језиком иконографије блиске човеку средњег века.

Овакав избор тема и њихова иконографска решења последица су, у великој мери, оних токова у византијској уметности који су несумњиво потекли из Цариграда, обновљене политичке, духовне и уметничке престонице Царства. Заслугом краља Милутина и његових савременика у врховима Цркве, ови токови су свеобухватно преобразили културу и уметност у Србији, јер су у њу дошли многи уметници с искуством стеченим у византијским уметничким средиштима, да би овде извели низ запажених дела.⁵ На српским фрескама из прве, а посебно из друге деценије XIV века, запажају се оне исте одлике виђене на зидним сликама, иконама и илустрованим рукописима Цариграда, Солуна или Свете Горе. Мали број пробраних сцена на зидовима црква заменили су умножени појасеви који се ређају од сводова до пода, са згуснутим епизодама, неретко без бордура које би их делиле. Жеља да се повећа број тема и циклуса исказана је и наглим увећавањем броја учесника сцене и њених секундарних елемената: сликане архитектуре, пејзажа и украса којима није тешко открити много старије порекло. Све је то, неминовно, значило и ригорозну промену композиције и битно другачи-

ји изглед слике у односу на ону из XIII века. Треба, међутим, овде истаћи важну особину касне византијске естетике и уметности: ма колико промене на слици раног XIV века биле важне и лако уочљиве, оне ни у једном тренутку не доводе у питање препознатљивост теме и канон у смислу структуре, тако да се њено „читање“ и данас као и у време кад је настала обавља без већих тешкоћа.

Композиција

Одлучно окренути том најнапреднијем току византијске уметности, већ у Богородици Перивлепти у Охриду, Михаило и Евтихије ће му остати верни до краја, уз сталан напор да га што боље разумеју, прате и негују. Двдесетак година после Перивлепте, они су у Нагоричину увелико напустили своја почетна колебања и узор и окренули се класицистички усмереној цариградској варијанти сликарства Палеолога. Њихова способност да у декорацију укључе велики број тема и лако их распореде на зидове цркве, у Нагоричину је само потврђена. Чувајући старе обрасце и истовремено допуњавајући их новим појединостима, они су овде програм у целини и многе сцене понаособ обогатили иконографским новинама, било да су оне биле познате комнинској и још старијој уметности или не. У сваком случају, такве слике су од њих изискивале посебно знање и напор да их обликују на нов начин. Штета је што је највећи број представа празника у знатној мери оштећен, јер је у њима тај spoj био и најзанимљивији.

Срећом, одлично је сачувано Успење Богородичино, које је због одстрањивања средишњег дела зида између наоса и припрате пребачено на западни зид ове друге просторије; урађено са великом пажњом, оно представља, на неки начин, синтезу схватања и моћи Михаила и Евтихија. Позајмце из већег броја литерарних али и иконографских предлога, на које смо горе указали, као и жеља да се догађај опише уверљиво, са свим појединостима, довеле су до стварања једне особене композиције. Ако нагоричко Успење оцењујемо са становишта модерне европске слике — која поштује рационално рапчлањивање, оптичко јединство и просторно-временску сагласност — оно ће нам изгледати збијено, просторно недефинисано и пренатрпано појединостима. Међутим, његови аутори су морали да се одрекну поступка који захтева прегледност и уравнотеженост размештаја фигура, зарад стварања слике сложеног садржаја, да би се показала сахрана жене чију душу прихвата сам Бог, у којој ће садржај бити што прегледније изложен и исцрпно образложен. Предности византијске естетике, посебно оних норми које је уважавала уметност око 1300, овде су искоришћене у пуној мери и на прави начин. Претходно искуство — посебно из Перивлепте и Краљеве цркве у Студеници — омогућило је Михаилу и Евтихију да слику изведу из стања статичности, како је она традиционално организована у византијској уметности, и ставе у покрет велику групу фигура у првом плану: апостоле и јеванђелисте који носе одар са Богородичиним телом, тројицу епископа, анђеле и јерусалимске жене, а њихов успорен ход ка гробу у Гетсиманији подвуку ниским и дискретно обојеним зидом са једноличним релефним фризом. Како се слика развија увис, оптичка тачка се подиже, да би показала нову групу учесника догађаја — Христа са Богородичином душом и његову анђeosку пратњу са свећњацима. Христова унутрашња зракаста мандорла сугестивно води око посматрача и опредељује му смер читања слике ка Богородици која се већ уздиже на небо у округлој мандорли, коју носе два анђела, а окружује је анђeosка поворка са свећама или жезлима у рукама. Ова група, којој је придружен и апостол Тома како прима појас, већ је сасвим близу раја, са мноштвом анђела, показаним монохромно,⁶ који смерно чекају да приме Богородицу. Са стране, на тамноплавом небу, убачени су детаљи

⁶ Сликање невидљивог небеског света у грizaју било је веома раширено у касновизантијском сликарству, уп. С. Радојичић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 146; S. Tsuji, „Monochromie“ en tant qu'un des procédés de la représentation du monde invisible dans l'art byzantin, Actes du XV^e Congr. d'Ét. byz., Communication II, Athènes 1981, 879—889.

⁷ *Манастир Свугеница*, сл. 131. Око пророка Исаје још се назива ивица медаљона која, међутим, не обухвата цело његово попрсје, сл. 137; о персонификацијама Нове и Старе цркве и пророцима на овој слици в. стр. 151—152.

⁸ G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, pl. 14/1.

⁹ Овакав став Христа, који је идејни центар слике, потпуно је у складу са захтевима византијске естетике, уп. Б. А. Успенский, *О семантици иконо*, Труды по знаковым системам V (1971), 213.

који објашњавају присуство апостола на Богородичиној сахрани — њихов долазак на облацима — и пророци који речима исписаним на свицима и прасликама прослављају Богородицу и њено непорочно зачеће Христа. За овакво укључивање пророка у слику, чиме се њен симболички и литургијски слој обогаћује, нагорички сликари су лако могли да нађу узор у старијој уметности, пре свега у оној из комнинског периода. Принципи ликовног стварања налагали су им да такве додатке издвајају медаљонима из основног наративног садржаја слике; међутим, од раног XIII века, у шта нас уверава студеничко Распеће, пророци, персонификације и други поетско-литургијски додаци губе ту формалну ограду и равноправно се укључују у слику, мада ће још дуго бити сведени на попрсја. Пошто су изван временско-просторног контекста основног догађаја, они се редовно постављају на недефинисану небеску позadinу. Као што су то учинили са пророцима у Нагоричину, Михаило и Евтихије су још у Перивлепти 1295. у илустрацији Божићне стихире поставили персонификације пећине и пустиње, пастире, мудраце и анђеле на небо, изнад главног садржаја теме.⁸

Уношењем тако бројних наративних и симболичких додатака, нагоричко Успење је добило изузетно сложено наративну структуру, у којој садржај односи превагу над формалним редом и лепотом, до које су класицистички усмерени уметници XIII века, па и најбољи цариградски савременици Михаила и Евтихија, стизали најчешће промишљеним истицањем једних и запостављањем других детаља. Уместо сукцесивности епизода, нагорички сликари су нагласак ставили на груписање и обраду фигура. У најнижем реду приказани су непосредни учесници истинске људске драме, смрти Христове мајке. Зато апостоли и жене око одра туђују, плачу и покривају лице рукама, а њихова патња се појачава са приближавањем гробу. Атмосфера, па и сликарска обрада, мења се у групи око Христа. Свечани тренутак примања Богородичине душе избио је у први план, па је Христос приказан скоро непокретан,⁹ а анђели око њега са благо погнутим главама. Богородичин одлазак на небо испуњен је такође радошћу многобројних анђела око њене мандорле, а подизање оптичке тачке дало је повод сликарима да уведу и једну врсту геометријске перспективе, приказујући читаву групу смањених димензија и анђеле виђене са леђа и одоздо. А чудесни долазак апостола и појаву пророка сликар је, по давнашњем обичају, везао за небо и приказао у попрсју, чиме их је свео на знак, као што су то и предмети крај њих.

Везаност за старију уметност открива се и у другим композицијама, међутим, Михаило и Евтихије су довољно спретни и искусни да би дословно преузимали туђа решења. Тек се пажљивијим загледањем уочава њихов однос према уметничком наслеђу и поступак преузимања савременог ликовног језика. Улазак у Јерусалим је без сумње једна од њихових најлепших фресака у Нагоричину. Свечану, ведру и празничну атмосферу слике постигли су померањем густо збијених група апостола и Јевреја у углове слике, а у средини је остављен сам Христос на магарици. Испред расветљене позадине, коју чини благо заталасани зелени брежуљак, Христос је леђима окренут посматрачу, док се истовремено осврће ка апостолима иза себе; сликар затим приказује децу како се пењу на дрво, простиру по путу своје хаљине или пружају грану магарици, а ова истеже врат да би је обрстила. И све се то дешава у ходу, као спој низа случајних догађаја, што слици даје необичну динамичност, непосредност, чак и извесну драж импровизације. Појава овакве слике у Нагоричину није, међутим, ни изненадна ни неочекивана, она пре показује у ком је смеру текао развојни пут Михаила и Евтихија и њихово познавање дела најбољих сликара епохе. У Богородици Перивлепти они већ стварају слику Цвети умногоме различиту од уобичајене представе: у првом плану су деца која простиру хаљине и Јерусалимљани, а апостоли са Христом у живом разговору померени су у леви део

сlike. Поворка још не скреће према Јерусалиму.¹⁰ Да су такав распоред на слици преузели са неких савремених, вероватно цариградских узора, упозорава неколико година старији мозаик из солунских Св. апостола (1312—1315).¹¹ Овде су такође у првом плану грађани Јерусалима са палмовим гранама у рукама и деца на путу, док је Христос са апостолима у левом делу слике — они се спуштају једном удолином између два брежуљка, Христос јаше на магарици леђима окренут апостолима с којима разговара, а магарица окреће главу према деци која простиру хаљине и машу палмовим гранчицама. У Нагоричину су поновљени сви учесници, али је забележена следећа секвенца догађаја из Перивлепте и Св. апостола: група са Христом је заокренула удесно према граду, у средини слике сада је Христос, леђима и даље окренут апостолима, али и посматрачу, магарица већ гази по простртој одећи и брсти грану у рукама једног дечака, што је детаљ поновљен из Краљеве цркве.¹² На тај начин, напрегнутост слике из солунске цркве је смиривањем линија утишана, а враћањем на Перивлепту, пејзаж је постао разливенији, удаљен, без оштрих контура. Мешање планова замењено је једноставнијим решењем у коме су све фигуре извучене у први план, уместо наговештаја кретања овде се врло јасно истиче покрет, а Христос — иако у необичном ставу — опет заузима центар слике, како је то уобичајено у уметности XI—XIII века.

Настале у зрелој фази византијске уметности раног XIV века нагоричке фреске су прожете тежњом ка реду, симетрији и уравнотежености, али не на начин како је то чињено у претходном столећу, редуковањем фигура и геометризованом структуром композиције, већ смишљеним распоређивањем учесника сцене и секундарних елемената слике. Оне су понекад сасвим поједностављене, као сцене учења и чуда, у којима се уз Христа појављују само апостоли и још понеки сведок чуда, док је простор слике тек назначен архитектонском позадином или усамљеним дрветом. У сценама у нижим зонама повећава се постепено број фигура, сликари их вешто организују и стварају веома сугестивне целине. Скидање с крста је пажљиво изведено пирамидалним распоредом фигура и то оних које су иконографски обавезне, а уравнотежене су групама жена са стране и анђелима у плачу у горњем делу слике. У оквиру овакве чврсте и јасне схеме сликар је беспрекорно усклађивао ставове и гестове учесника. Њихово укључивање у слику оправдао је и подвукао јединственим говором покрета и мимике лица натопљеним дирљивим осећањем туге, уз пригушен колорит, који нарушава тек понеки бојени акценат.

Црцјеж

На оваквим композицијама открива се пуна зрелост Михаила и Евтихија, њихово потпуно прихватање принципа престоничког сликарства са мноштвом витких фигура смањених димензија и њиховим укључивањем у амбијент са умноженим знацима простора. Они са лакоћом постижу пластичност фигуре, стављају је у покрет или приказују у скраћењу. Та сигурност у извођењу и zasiћеност искуством претвара се понекад у рутинираност, коју ћемо све чешће сретати у њиховим касним радовима, у Грачаници (1318—1321) и Св. Никити (око 1320). Причешће апостола је боље само у свом централном делу: фигуре Христа, анђела, па и апостола Петра сликар је сигурно сместио у простор, цртеж му је беспрекоран, а моделација савршена. Међутим, апостоли су распоређени крајње незанимљиво, у колони један за другим, у врло сличним ставовима и појединачним гестовима руку. Схематизовано је решена и сликана архитектура у позадини као високи зид са орнаменталним фризом и на једнаком одстојању постављеним правоугаоним отворима, са отвореним анексима, рељефима у лунетама и са велумима запалетим између кровова и кула. Бледи у колориту и стереотипне по свом већ

¹⁰ G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, pl. 5/1.

¹¹ A. Ευγγούπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 22.

О могућим утицајима мозаика из Св. апостола на Михаила и Евтихија в. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 29.

¹² Г. Бабић, *Краљева црква у Сајугеници*, сл. 104. Овакви лирски пасажии уведени у сликарство првих деценија XIV века биће неговани и касније. Уп., на пример, синајску икону са празницима, која се датира око средине тог столећа, Г. — М. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά, I*, Αθήνα 1956, πίν. 210. Њихово порекло је, пак, врло вероватно комнинско, L. Hadermann-Misguich, *Kurbino. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XI^e siècle*, Bruxelles 1975, 135—142.

Осим у Прању ногу, одвезивале сандале се среће и у другим сценама, на пример у представи Јован крштава народ, у Cod. 587 m (1059) из светогорског манастира Дионисијата, *The Treasures of Mount Athos, I*, Fig. 198, 253.

У грачаничком Прању ногу оно је развијеније: последњи апостол одвезује сандалу оном испред себе, V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, Beograd 1930, pl. 58/a. За примере из Св. Николе Орфаноса и Св. Никите в. G. Millet — A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, pl. 42/3; A. Τσιτοῦρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, тив. 33.

Уп. С. Радојчић, *Синао српско сликарство*, 117.

Уп. карактеристичне примере из Милешева (С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1967, т. IX) и цркве св. Николе у Студеници (*Манасијин Сидњеница*, 180, сл. 169).

С. Радојчић, *Синао српско сликарство*, 102—105.

виђеном решењу су и две суседне сцене, Тајна вечера и Прање ногу, оживљене само сликовитим детаљима архитектуре, мноштвом хране на трпези или представом апостола који клечећи одвезује сандалу. Ова последња појединост, премда делује свеже и сликовито, није проналазак нагоричких сликара; пртеж апостола поклапа се са многобројним представама Мојсија на брду Хориву у византијској уметности, а са слика XI столећа¹³ уметници доба Палеолога су је преузели као готово решење.¹⁴

У Нагоричину је нарочито лепо сликан циклус Посмртних јављања неколико слика из овог циклуса припада сигурно најбољим делима раног XIV века. Мироносице на Христовом гробу била је тема коју су посебно занимљиво решавали Михаило и Евтихије у свом позном стваралаштву, како показује Грачаница.¹⁵ Темом страха који обузима мироносице пошто су угледале анђела на гробу Христовом били су у подједнакој мери преокупирани и сликари претходне генерације,¹⁶ па изгледа сасвим вероватно да нагорички сликари полазе од њихових искустава. Мироносице у Нагоричину се уплашено припијају једна уз другу, прва се у страху окреће од анђела и полаже другој руку на раме. Њихово узбуђење и нагле покрете прате завијорене или само благо заталасане хаљине у смеру кретања, чиме се на најједноставнији начин уводи динамика у слику. У непрекинутом фризу сцена траје то повише-но осећање, у брзини — рекло би се, задиханости — са којом мироносице саопштавају апостолима вест да је Христос васкрсао, преко широко подигнутих руку младог апостола који се нагао над празан гроб и ужурбаних апостола који корачају за Христом према Емаусу, где ће се, за празним столом, ритам смирити, а Христово ломљење хлеба попримити свечани литургијски карактер. Распричаност сликара раног XIV века, гомилање ради уверљивости многих сликовитих појединости и увођење пролога и епилога који објашњавају представљени догађај, нису мимоишле ни Михаила и Евтихија. Христово јављање на Тивери јадском мору у Нагоричину они су допунили таквим додацима који, неочекивано — са апостолима који полазе у риболов, избијају чак у први план. Независно од свог иконографског значења, они, ликовно, попримају жанровски изглед: апостоли са тешком мрежом на раменима разговарају у ходу, затим опет у чамцу заузети веслањем и извлачењем велике мреже пуне риба, Христос у сугестивном ставу контрапоста на обали, све се то понајпре намеће убедљивошћу ликовне реализације. И овде је покрет основна преокупација сликара, убедљивост се постиже истицањем међусобно условљених покрета и гестова Христа и апостола и сугестијом простора који није само нужан оквир фигурама у првом плану. Тако и у сцени Христовог разговора са Петром пре вазнесења, сликари на исти начин показују апостоле како у журби долазе иза брда и скрећу десно у први план, док Петар и Христос, такође у ходу, живо разговарају.

Утисак брзог извођења оваквих слика, појачан намерно истакнутим покретом и смењивањем многобројних епизода, резултат је заправо рутине и сигурности њихових извођача, док је, у ствари, поступак много спорји него на њиховом првом датираном делу из 1295. у Охриду. Дугогодишње искуство и загладаност у најбоља цариградска и солунска дела епохе отклонила је све њихове недоумице, а цртачка и колористичка истраживања ушла су у фазу досегнутих класицистичких облика и хармонија, док је распоређивање фигура чак и у иконографски сложеним композицијама престало да им задаје веће тешкоће. Сliku ригорозно смањеног формата они су сада испуњавали другачијим ликовним садржајем, заснованом на педантно сликаним појединостима ентеријера, одеће, оружја. Сликари се труде да не оставе ни најмању површину неразрађену и да прецизним описивањем постигну високи степен визуелне убедљивости. Таквим начином рада је утисак декоративности постао неизбежан.¹⁷ У сценама из циклуса св. Ђорђа превладао је

уситњен, орнаментални цртеж и жеља да се уведе много учесника у сваку сцену, да се ништа не изостави, па се форме оптерећују детаљним описивањем, а сценама даје карактер лаке и необавезне распричаности, коју супериорно води уметников дар да страдања и чуда св. Ђорђа прикаже као његов тријумф над смрћу и злом. Отуда се овде најфантastiчнији облици архитектуре преплићу са описима дворске средине и палата, цареве окружују телохранитељи и збијене гомиле дворјана, са много појединости описани су градови са кулама, капијама, прозорима и масом народа који се около тиска. А за то време, увек у првом плану, светитељ трпи скоро натуралистички описане муке, да би затим тријумфовао као витез на коњу, у раскошном оделу, са стрпљиво испртаним шарама на штиту, заставицом на копљу, приказан на коњу у скоку. Нешто од те атмосфере налазимо и у многобројним суђењима Христу, посебно пред Пилатом, и у Ругању.¹⁸ Све су то масовне сцене — уз главне актере, редовно се уводи владарева пратња и мноштво војника и Јевреја. У Издајству Јудином тиска се, такође, велика маса људи, неки полажу руке на Христа, док други замахују на њ моткама и ножевима, а трећи, са фењерима и светилкама, мирно посматрају дешавање. У позадини се беласају врхови копаља и секира и светлуцају бакље. Драматичност сцене појачавају узвитлани плаштеви и узнемирени хитони, а допуњују је апостоли који уплашено извирују иза брда. Уношењем таквих појединости или свирача и играча у Ругању, војника виђених слеђа у Путу на Голготу, обамрле Богородице коју прихватају њене другарице и апостол Јован у Распећу, патње Петрове док слуша глас петла — сликари су у овом циклусу дали неколико својих најбољих остварења и показали способност да на једноставан начин удахну догађајима уверљивост и прикажу дубока преживљавања и јака осећања суздржаним гестовима и мимиком лица. На исти начин, благим наклоном главе, подизањем углава усана и покривањем уста шаком или химатионом, учинили су — у Успењу — безгласни плач апостола и жена речитијим и сугестивнијим од гласног ридања и крика.

Велико цртачко знање Михаила и Евтихија откривамо и на многим другим местима у Нагоричину. У Благовестима је експеримент са Богородицом из Краљеве цркве¹⁹ изведен до краја: на појаву арханђела, Богородица се изненађено придиже са столице, одупирући се обема рукама о дршке наслона, а у илустрацији 16. јануара у Менологију остварен је леп приказ са заспалим Петром и анђелом који га нежним додиром буди. Да бисмо боље разумели могућности нагоричких сликара, упоредимо ову последњу фреску са сличном сценом — Јављање анђела Јосифу у сну — коју је извео њихов анонимни савременик у Св. Николи Орфаносу у Солуну.²⁰ И Петар из Нагоричина и Јосиф из солунске цркве приказани су онако како то налаже канон за заспалог човека: склопљених очију, са руком прислоњеном уз образ. Међутим, Јосиф лежи, док Петар седи, што је не само занимљивији став, већ захтева и компликованији цртеж. И док Јосифу анђеол прилази слева и стоји мало нагнут крај његове постеље, анђеол у Нагоричину седи тик уз Петра, десном руком га грли, а леву му, будући га, полаже на мишицу. Његов став, поглед, благо нагнута глава, одају присан контакт и природнији однос него у солунској цркви. Савршен цртеж и јасна жута и плава боја Петровог химатиона и одеће анђела на тамном фону, издвајају ову слику као ремек-дело у нагоричком комплексу.

Сликана архийекиџура и њејзаж

Склоност Михаила и Евтихија да у композицију уведе велики број фигура и низ појединости необавезних у погледу иконографских захтева, испољила се у подједнакој мери и у сликању архитектонске и пејзажне позадине. Архитектонске кулисе, међутим, редовно остају у другом

¹⁸ Исти, *Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagorichinu*, Narodna starina XIV (1939) 3—19.

¹⁹ Г. Бабић, *Краљева црква у Сигуџеници*, 135, 138, сл. 92.

²⁰ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, πίν. 60.

²¹ С. Радојчић, *Фреске у Милутиновим задужбинама*, Уметнички преглед II/7 (1939) 205—206; Исти, *Сликарска сликарство*, 103.

²² Опширније о сликаној архитектури на фрескама Нагоричина, са тачним запажањима, А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 130—132 и *passim*, као и П. Миљковић-Пепек, *Делојо*, 175—181.

²³ П. Миљковић-Пепек, *Делојо*, 179, сл. 81; T. Velmans, *L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin* (1282—1321), у: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 48—51; D. Mouriki, *The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting*, *ΔΧΑΕ* 10 (1980—1981) 307—338.

²⁴ Габријел Мије (*Recherches*, 639—643) одлучно је тврдио, узимајући у обзир и ликовне квалитете нагоричког сликарства, да су Михаило и Евтихије добро познавали цариградске споменике, а В. Н. Лазарев (*Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 388 и даље) да су они чак били позвани из Цариграда.

²⁵ P. A. Underwood, *The Kariye Djami, II*, New York 1966, Pl. 97.

²⁶ Исто, Pl. 85—87, 90—91.

²⁷ Исто, Pl. 83.

²⁸ Наборане ивице и скутови који лепршају нису особени само за Михаила и Евтихију, већ су као манир постали врло популарни у сликарству доба Палеолога, уп. М. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*, Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines, I, Bucarest 1974, 178.

плану, између њих и фигура нема комуникације, па оне најчешће имају декоративну улогу.²¹ Тај утисак појачава њихово педантно шарање, ломљење и бескрајно варирање лучних пролаза, бифора и једноставних прозора, ниша, тремова са пажљиво исцртаним стубовима, често убацивање велума и анекса нејасне структуре. У неким композицијама поновљени су старији принципи засновани на концентрисању инверзних зракова, али се, као у Суђењу пред Кајафом, уводе и динамички контрасти.²² Архитектура у обрнутој перспективи истиче Богородицу у Благовестима, Христа у сценама мука и св. Ђорђа у његовом циклусу или сак, пак, каквом обичном надвишеном конструкцијом, портиком, кулом или павиљоном, привлачи поглед посматрача ка главном актеру догађаја, што је врло честа појава у византијској уметности раног XIV века. У Нагоричину је то било нарочито важно и због тога што се сцене нижу једна до друге, често без формалних прегрлада, па је у одвајању епизода и истицању главних учесника сликана архитектура понела и одређено семантичко значење. Ово тим пре што је континуално развијање циклуса и динамична структура појединих слика (Причешће, Успење, више сцена из циклуса Мука) захтевала употребу дугачког зида украшеног хоризонталним тракама гезимса, конзолида и у низу поређаних истоветних отвора (Христова беседа апостолима после прања ногу, Ругање, Захаријина молитва пред штаповима просилица и многе друге), па је било неопходно новим додацима нагласити идејни центар слике. На тај начин, у Нагоричину је веома нарасла у висину сликана архитектура, премашила је људску фигуру и скоро затворила сцену. Такав однос према архитектонској позадини избегавали су, међутим, најбољи сликари епохе, чак и сами Михаило и Евтихије у Краљевој цркви. Да би смањили њено превелико истицање и неминован утисак тежине, они су је редовно бојили расветљеним тоновима, а разбијањем њених масивних облика постигали су да она буде растреситија и лакша. Као што су то чинили и други њихови савременици, присећајући се античких и ранохришћанских узора, отворе су оживљавали завесама, а прочеља и лунете украшавали имитацијом релефне декорације.²³

Поводом ових, доста бројних, декоративних детаља на сликаној архитектури у Нагоричину може се размишљати о везама Михаила и Евтихија са цариградском уметношћу.²⁴ На истовремено насталим мозаицима у Хори налазе се, на пример, истоветно решени портици и улази; онај у сцени Јосиф одводи Марију у цариградској цркви²⁵ исти је као у нагоричком Одрицању Петровом: правоугаони отвор затвара се завесом, а изнад је полукружна лунета са релефним попрсјем. Неретко у њима су полузаклоњене секундарне личности.²⁶ Поређењем са нагоричком фреском исказује се несумњива разлика у квалитету. У једној непознатој сцени из Богородичиног циклуса у Хори²⁷ сачуван је детаљ са девојком која излази из куће; у нагоричком Одрицању Петровом је такође девојка у вратима која исто тако затвара завеса. Чак је и украс на зиду крај улаза веома сличан у обе цркве. И једна и друга девојка стоје на степенику. Разлика између две слике огледа се, међутим, у схватању простора и другачијем цртежу: у Нагоричину су планови јасно издељени — у првом је Петар, девојка која му се обраћа је у другом, а завеса је иза ње; у Хори, међутим, девојка је у самим вратима, делимично заклоњена завесом, коју ова, да би просторно одређење било јасније а цртеж лепши, руком одмиче. И док је девојка из Хоре обучена у једноставну хаљину, чији дугачки набори појачавају њене издужене пропорције, она из Нагоричина носи преко хаљине кратак хитон, а њихови згужвани крајеви лепршају.²⁸ Та склоност ка декоративности и компликовању цртежа преноси се и на слику зграде, на коју се постављају недовољно дефинисани украси, велум и његови извијени држачи; сликар из Цариграда је, међутим, на своју зграду поставио само две птице и ништа више.

Да су неке цариградске или солунске слике, као високи узор, лебделе

пред очима Михаила и Евтихија док су изводили своје фреске у Нагоричину,²⁹ показују и веома лепо сликани предели на њиховим сликама, који спадају у најлепша дела такве врсте у касновизантијском сликарству. Разуме се, они се држе оквира византијске естетике, пејзаж остаје само знак амбијента у коме се јеванђељски или какав други догађај збива. Међутим, уместо његовог редуковања на једно дрво,³⁰ заталасану линију тла, геометризоване стене или једнолично обојене појасеве, они су се окренули његовом детаљнијем описивању и мекшем моделовању. Напуштање оштрих стеновитих литица зарад валовитих зелених брегова започели су они већ у Богородици Перивлепти,³¹ а ту се налазе и замеси других пејзажних облика који ће преовладати у Нагоричину. Лапидарно описана Гетсиманија у Успењу са зградама, анексима на стубовима, дрвеном зараслим у високу траву, у маслинастом тону, представља завршну етапу тог лирског и меког обликовања пејзажа.³² Исто тако лепим исечцима пејзажа умирили су драматичност Менолога и приближили природности чудне спојеве илустрација појединих дана: у представи 13. јануара необично верно су приказали поток и његову камениту обалу обрасту травом и ниским растињем. Оно што је највредније на сликама Пут на Голготу и Пењање на крст јесте управо светлољубичаст, односно зеленкаст пејзаж, са осветљеним и затамњеним падинама, којима се ефектно сугерише дубина сцене, а задњи план појачавају светлוצаји врхови стена и кипариса. Валовити брежуљци са стеновитим осунчаним врховима налазе се и у Цветима, Христовом јављању на Тиверијадском мору и у завршним сценама Посмртних јављања. На свим овим фрескама је ниско заравњено тло, покривено густом разбокореном травом, а свакако је комнинског порекла. Важније је, међутим, то што је такав пејзаж преузет и његован у водећим споменицима епохе Палеолога — у Хори су тако сличане благе заравни, брежуљкасто завршене и љубичасто обојене, као у Нагоричину, и са честим бусенима траве³³ — а то је још један доказ да су се Михаило и Евтихије у својим позним делима сасвим приближили начину рада цариградских уметника.

Фреске у уским и високим компартиментима Нагоричина, далеко од погледа верника у наосу, рађене су нешто другачије. Композиције сцена из Богородичиног циклуса су знатно поједностављене, сведене на најнежније учеснике, а затвара их обично висок зид са једном или две куле и украшен водоравно поређаним малим прозорима или рељефним фризовима. Иако упрошћених облика, без много појединости, фигуре су, међутим, лепо сликане, коректне у цртежу и без изражене моделирације. Са већом пажњом изведене су сцене Захарија предаје Богородицу Јосифу и Јосифови прекори, а најзанимљивије остварење у овом простору је Миловање Богородице: мала Марија у загрљају родитеља, леђима окренута посматрачу, припија образ уз материно лице, а млада девојка иза њих, ослоњена на висок наслон клупе, са прекрштеним рукама, обучена у плаву хаљину без рукава и са белом траком у коси, посматра са сугестивним изразом блакости нежан излив родитељске љубави.

Слично поједностављене сцене и крупне фигуре има и циклус св. Николе у Јаконикону, али је врло вероватно да он није дело Михаила и Евтихија, јер су фигуре у њему изразито непропорционалне, сликана архитектура је незграпна, а пејзаж у виду жутих неравних површина по којима је разбацан по који стручак траве или је, пак, позадина остала без икаквог просторног знака. Такви пропусти су незамисливи на фрескама Михаила и Евтихија. Исти неспретан цртеж запажа се и на попрсејима у медаљонима у овом простору — св. Кесарије и св. Тимотеј урађени су са изразитим анатомским аномалијама, а на монасима из прве зоне остале су широке неразрађене површине. Експресивни ликови намргођених стараца великих носева и уских очију (св. Пимен, св. Харитон), изведени су са дебелим контурама, а у инкарнату преовлађује првенкасти окер, док је зелена знатно мање коришћена. Најуспелије дело овог сликара је св. Алексије Божји човек.

²⁹ Уп. мермерни патос у нагоричком Срећу са оним на мозаицима Богородице Паммакарistos (H. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, Fig. 110), Хоре у Цариграду (P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, III, Pl. 234, 236) и фрескама у Св. Николи Орфаносу у Солуну (A. Τσιτouriδου, *Ο ζωγραφικός διάκομος*, тив. 25).

³⁰ О оваком „дрвету-пејзажу“ у касновизантијској уметности в. А. Boonen, *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IX^e au XV^e s.*, Byzantion LX/2 (1985) 417—430.

³¹ G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, pl. 5, 6, 9/3; П. Миљковић-Пепек, *Дело*, 168—169.

³² Уп. слично обрађену слику Египта у Хори, P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, Pl. 111.

³³ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, Pl. 118, 135, 141. Слично решавање пејзажа неговали су и сликари у Солуну, A. Τσιτouriδου, *Ο ζωγραφικός διάκομος*, тив. 31, 34.

Раздвајање „руку“ Михаила и Евтихија у Нагоричину је веома тешко и несигурно, чак и аналитичко-атрибутивним методом, који је у том послу применио П. Миљковић-Пепек (*Делото*, 190—197). Дуготрајан заједнички рад и стална тежња ка стапању индивидуалних хтења и могућности у истоветан поступак концептирања и извођења слике довели су, у Нагоричину, до потпуно хармоничног и складне целине. Уз неколико изузетака, где је очито да су радили неки други уметници, на овим фрескама влада савршено јединство схватања и извођења. Много су значајније разлике које су последица положаја и важности теме: у усећеном Менологу појављују се инфантилне фигуре и лица, све чешићи, иначе, у позном стваралаштву Михаила и Евтихија (Св. Никита) и солунском сликарству око 1320. и после те године (Св. Никола Орфанос и рукопис Gr. th. f 1 из Бодлеане у Оксфорду), у циклусима из виших зона у наоса налазе се брзо чак грубо изведена лица некласична у цртежу, нарочито у групама око Христа, на чему се понекад превисе инсистира (М. Σωτηρίου, *Η μελετωμένη ακολή και η λεωμένη ακολή Μιλωτιν*, ΔΧΑΕ 5, 1969, 1—25), док су оне из прве зоне урађене са много више пажње и умятоме другачијим поступком.

35

A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, CA, XII (1962) 351—354.

36

П. Миљковић-Пепек, *Делото*, т. XXIV—XXIX; Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. V.

37

Г. Бабић, *Краљева црква у Сигуненици*, т. XIV, с. 149, 151.

Сликарски постојање

На најлпшим фрескама из олтарa, наосa и припрате другачије је, међутим, схватање људске фигуре, моделаија је уједначена, заснована на богатијим колористичким односима и искусном слагању тонова, а цртеж сигуран и са врло ретким деформацијама. Све то, уз оно што смо закључили анализом композиције, упућује да су то дела главних мајстора, Михаила и Евтихија, а ако су и ту имали сараднике, њихов начин рада је био сасвим подређен поступку и концепији ове двојице водећих сликара.³⁴ Највећу пажњу обратили су сликари оним фрескама и темама које имају кључно место у декоративном програму и које се у магновењу намећу посматрачу својим положајем и димензијама. Христос Пантократор из главне куполе, обучен у светлољубичасти хитон и плави хмиатон, упечатљив је како сигурним цртежом тако и колоритом у коме преовлађује једна тамнија нијанса окера у спреси са руменом која постепено прелази у црвену на јагодицама и са јаким просветљавањима на челу и образима, док је зелена сенка дискретно повучена уз ивицу лица. И друге фигуре из горњих делова цркве крупнијег су формата и у њима се најчистије исказује дух прелазне фазе уметника из Богородице Љевишке: пророк Јоил из главне, а Аврам, Соломон или јеванђелиста Лука из споредних купола, сликани су релефније, са израженијим сенкама, а Ровоам је монументално замишљен и беспрекорно изведен, раширених руку са којих пада плави огртач, закопчан под грлом, украшен белом поставом и моделован дугачким финим наборима. Исто тако је изведена и Богородица из апсиде: она и мали Христос у њеном наручју припадају без сумње најбољим делима зреле фазе уметности Палеолога. Усредсређеност са којом је ова фреска урађена открива се најбоље на Богородичином престолу, на коме је тачно и са великом дозом илузионизма пренета интарзија од драгог камења и бисера и фигуре пророка у дуборезу.³⁵

Са великом пажњом урађена су и многобројна попрсја архијереја у олтару, а варирањем њихових физиономија и облика браде и косе удахнуто им је нешто од елемената портретских слика. Посебно су лепо насликани архијереји из најниже зоне. Без жеље да свечану церемонију служења свете литургије поремете необичајеним или неочекиваним гестовима, сликари су све архијереје представили у свечаним непокретним ставовима, са једнако развијеним свицима у рукама и једнако приклоњених глава (са изузетком св. Кирила Александријског који, традиционално, подиже поглед према Богородици у врху апсиде). Сви су они насликани у истим одежама, чији су делови и крајеви орнаментисани веома финим везом, са маштовитим мотивима који се не понављају у цртежу. Њихова лица, пак, изведена су са посебном пажњом. Сликари су овде смирили свој поступак моделаије, редуковали бојену скалу и постигли потпуно стапање потеза, а тиме — у односу на своја ранија дела, посебно из Перивленте и Љевишке³⁶ — скоро сасвим стишали експресију и ублажили релефност инкарната. На најпрочишћенијим сликама (св. Григорије Богослов, св. Петар Александријски) постигнут је утисак изузетно меког сликања, поступком слагања боје на боју. Инкарнат се покрива широким светлоружичастим површинама, а оне се скоро неприметним прелазом надовезују на светлозелену, која се постепено затамњује ка ивицама облика. На најистакнутијим деловима лица — јагодице, нос — додају се танки закривљени потези црвенкастог окера, а уз помоћ кестењасте појачава се пластичност лица и истичу предео око очију и вертикалне боре изнад носа. Најзад — слично као у Краљевој цркви, такође и тамо само у најнижој зони —³⁷ црном се извлаче капци и дужица ока, а белом појачавају беоначе и други детаљи (подочњади, обрве) којима се лицу даје стваран и необично упечатљив изглед. Тај утисак појачавају слободно нанети широки потези беле, плавичасте, кестењасте и, ређе, црне боје, којима се обликује коса и

брада.³⁸ Сликама на којима је примењен овакав поступак (св. Јован Милостиви, св. Игњатије Богоносац, св. Григорије Богослов, св. Спиридон) Михаило и Евтихије су стигли до највише тачке свог уметничког развоја.³⁹ Те промене се јасно запажају и на фрескама у наосу, можда понајбоље на оној која представља праоца Јакова до иконостаса. Његово строго али енергично лице још подсећа на Перивленту,⁴⁰ али колорит је, уз помоћ беле и дубоких тамнозелених сенки око очију и уз ивице лица, сасвим расхлађен, прелази су у ублажени, а осећајност видљиво суздржана.

С друге стране, свети ратници из наоса увелико показују смер којим се запутила касна уметност Михаила и Евтихија, као, уосталом, и византијско сликарство после 1320. године. То су лепо и љупки ефеби, нежне грађе и витког струка, грациозних покрета и намештених поза.⁴¹ Њихова одећа, оружје, панцири и штитови описани су до последњег детаља, исцртани са свим појединостима, што без сумње оптерећује слику и уноси у њу дух кићености и декоративности. Ту исту појаву запазили смо и у композицијама, посебно у оним деловима слике које иконографија оставља отворене за продоре индивидуалног ликовног израза. Искусним мајсторима, са много година сликарске праксе, Михаилу и Евтихију, не представља никакву потешкоћу да тачно и са лакоћом верно пренесу изглед наоружања свога доба — тобоце са стрелама, лукове, копља, мачеве са ремењем, сабље и штитове. Парадни ставови ратника, међутим, ниједног тренутка не прелазе у извештаченост, они и даље чувају озбиљност и непокретност из нешто старије уметности. Лица младих светих ратника и мученика — Димитрија, Прокопија, Ореста — сликана су веома пажљиво, као што то чине иконописци, са великим површинама бледоружичасте и светлозелене. Пажљивим слагањем боја постигнути су врло фини прелази, а танки паралелни потези нанети на врату, на рукама, испод подочњака ка јагодицама и на челу појачали су ефекат пластичности и истакли сјај затегнуте коже младих светитеља. Истим поступком изведени су још и св. Јаков Персијанац, св. Ђорђе Горг и св. Евграф, а племенити израз њихових лица прати и савршено сликана одећа, хитони и огртачи, дугачких набора и са лепим орнаменталним украсима. Скромније обучени, али са истим моделовањем и инкарнатом изведеним у топлом колориту, овом низу пажљиво сликаних фигура придружују се и свети монаси и мелоди из припрате (Јефтимije, Арсеније, Јосиф Песник, Пахомије и анђео).

Окончавши рад на овим фрескама и потписавши их, Михаилу и Евтихије, како је тачно речено, „могли су бити задовољни: завршили су, заправо, своје највеће и најзначајније дело“.⁴² Наставиће они, и после 1318. године, да испуњавају велике поруџбине краља Милутина, са повећаним бројем ученика и помоћника и енергијом која је полако

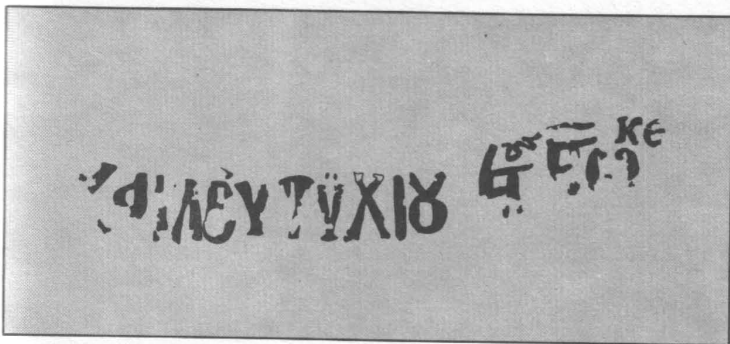
³⁸ Уп. П. Миљковић-Пепек, *Делошо*, 127—128.

³⁹ Фреске сличног квалитета у протезису су ретке (на пример, ликови архијереја из друге зоне), док су епископи из Служења литургије сликани знатно грубље, у цртежу су једнолични, са уским лицем и дугим брадама, па верујем да представљају рад неког помоћника главних сликара.

⁴⁰ Уп., на пример, св. Антонија из Перивленте, П. Миљковић-Пепек, *Делошо*, т. XXXIII.

⁴¹ С. Радочић, *Фреске у Милутиновим заужбинама*, 204—205 (о начину сликања фигура из прве зоне у Милутиновим црквама).

⁴² В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 51.



Цртеж 26. Пошис сликара Михаила и Евтихија на хишону св. Теодора Тирона

О грачаничким фрескама као делу Михаила и Евтихија пишу П. Милковић-Пепек, *Делојо*, 233—234; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 52 и нап. 54; Б. Тодић, *Грачаница*, 232—234 (где је и остала литература о овом питању).

У новијој литератури настанак фресака из Св. Никите помера се у време после Нагоричина. П. Милковић-Пепек, *Црква Св. Никити во Скопска Црна Гора како историско-уметнички споменик*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, Скопје 1975, 381—383; Г. Бабић, *Краљева црква у Ситуденици*, 215; Б. Тодић, *Грачаница*, 233.

јењавала. Вероватно њихова прва станица после Нагоричина била је Грачаница (1318—1321).⁴³ У њој, истина, нису сачувани потписи сликара, али се њихово присуство јасно осећа у вештини са којом је огроман иконографски програм спретно и логично уклопљен у сложен простор цркве, а и многе сцене и композиције су истоветне са онима из Нагоричина. Исти начин моделовања и склоност ка уношењу декоративних елемената Михаило и Евтихије задржаће и у Грачаници. Значајнији прелом у сликарству ових мајстора десио се после завршавања грачаничких фресака. Недатирано али потписано сликарство из Св. Никите код Скопља по свему потиче из последње фазе њиховог стваралаштва.⁴⁴ Премда су сачували сличан однос према иконографским обрасцима и начину излагања садржаја, они су знатно уситнили цртеж, утишали колорит, а у моделацији инкарната раширила се зелена сенка и ублажила контрасте. Простор је продубљен, а услед смањених и разиграних облика сликане архитектуре, он је постао много динамичнији. Изгубила се овде сасвим робусност и непосредност из охридске Перивлепте, свежина и пожар боја из призренске Љевишке, класицистичка строгост и одмереност из студеничке Краљеве цркве, распричаност и лакоћа сликања из Нагоричина.

ПРИЛОЗИ



1. Изилег цркве са истока



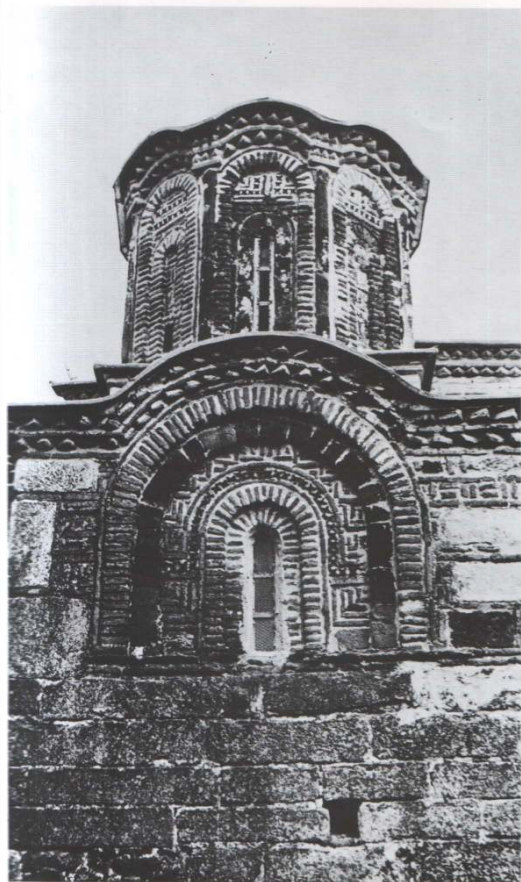
2. Изглед цркве са југозапада

3. Бифора на зајадној фасади

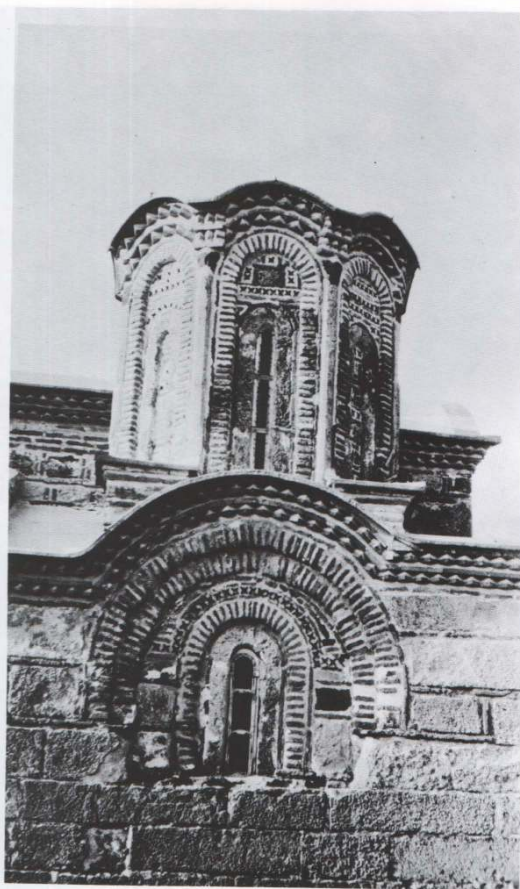


4. Трифора на јужној фасади





5. Североисточна куйола



6. Северозайагна куйола



7. Зайадни улаз



8. Прийраша, јуіоисіочни део



9. Св. Ђорђе Гори, дејшаљ



10. Христос Сјасишељ, дејшаљ





12. Богородица Заспуйница



13. Св. Стефан

207298 shubac





15. Прийраїа, јужни део

Веніјамин
дејшаљ

← 14. Св. Веніјамин, дејшаљ



16. Менолої, 2. јули (два мученика и Срећење)



17. Менолої, 3. фебруар (св. Симеон Боїюрмац и св. Никандр)

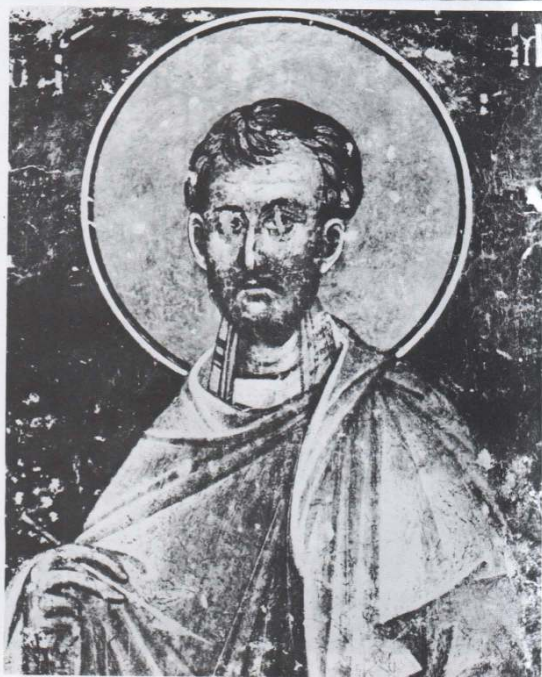


18. Менолої, 15. (св. Јован Каливиш и 16. јануар (АнѠео избоди св. ПеѠра из ѡмнице)

19. Менолої, 5 . фебруар (св. блажени Полиевкѣй)



20. Св. Дамјан





21. Менолої, 13. фебруар (св. Марѣииніан)



22. Припраша, северни део

23. Краљ Милутић из књићорске композиције →



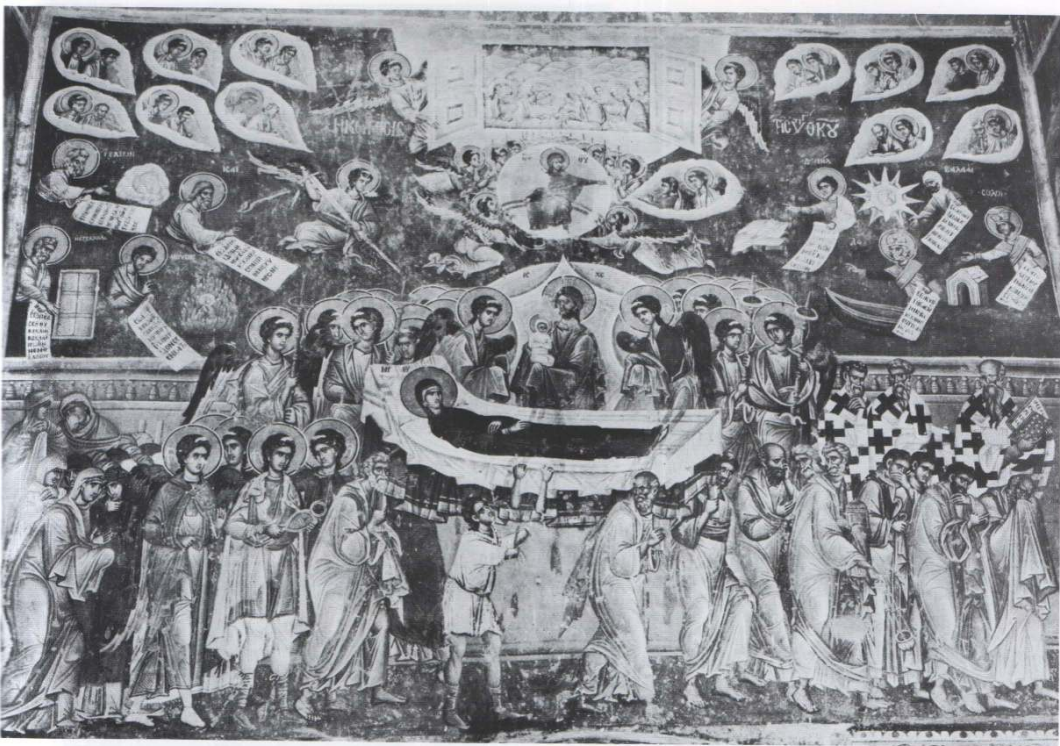
24. Менолої, 3. абіусїї (св. Теодора Солунска)



25. Менолої, 14. јуни (пророк Јелисеј)

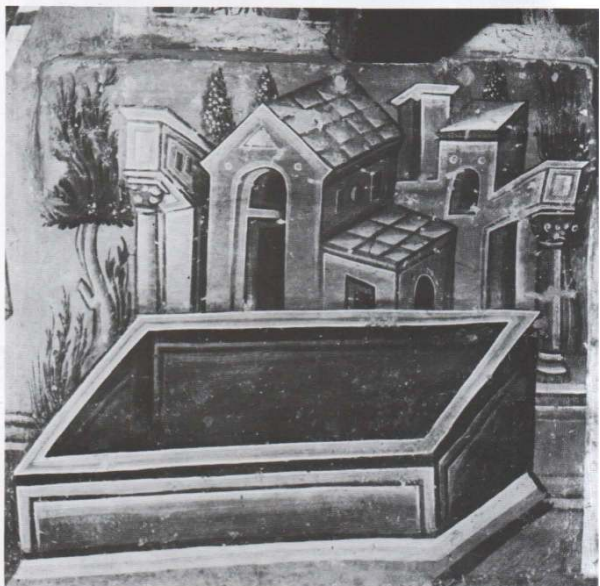


viata raja + audeli agnizati





27. Усієње, дейшль



28. Усієње, дейшль



29. Усїєнїе, деїсѣль



30. Усїєнїе, деїсѣль



31. Св. Јосиф Песник, св. Козма Песник и св. Јован Дамаскин

32. Св. Јосиф Песник, детаљ →

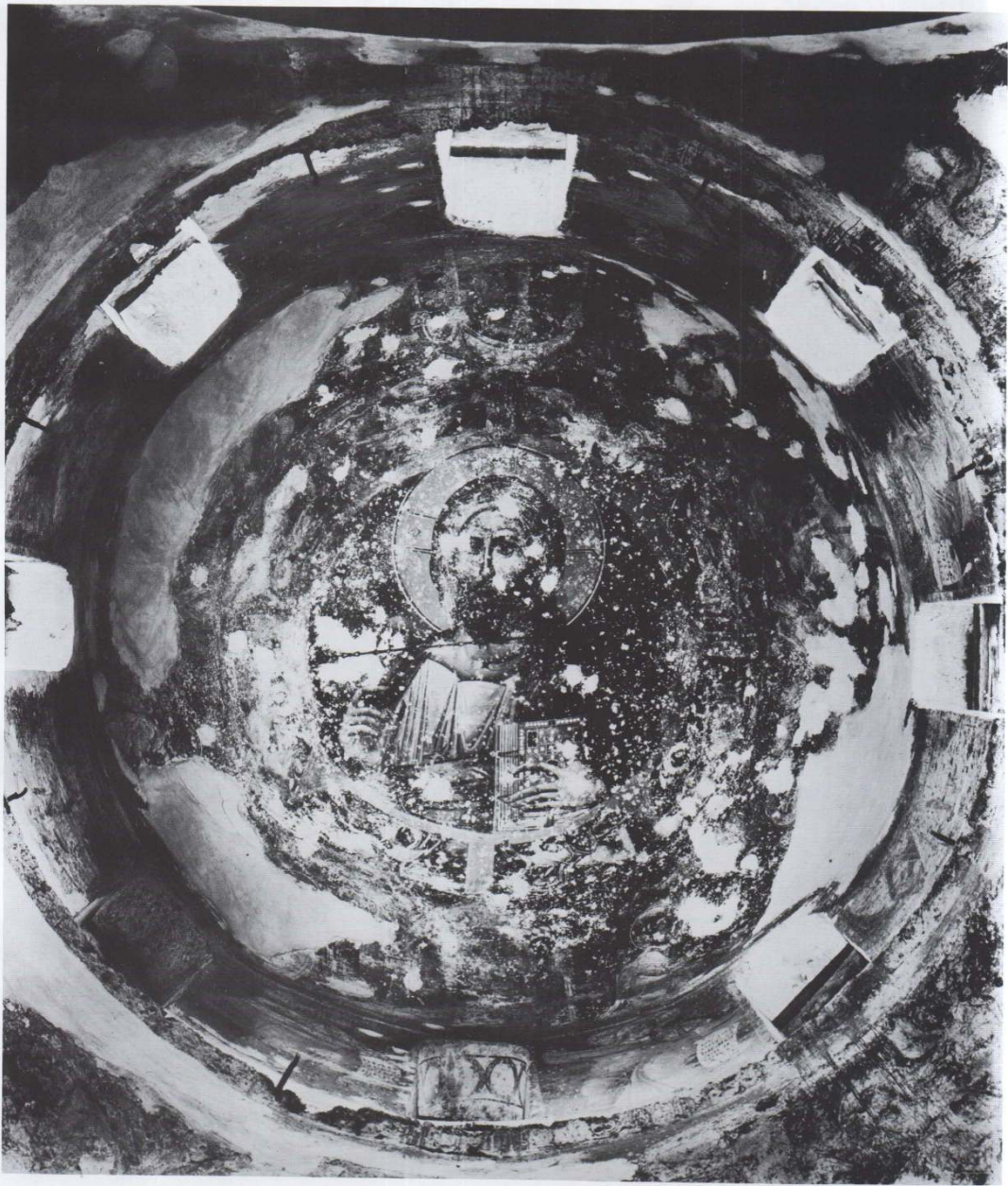




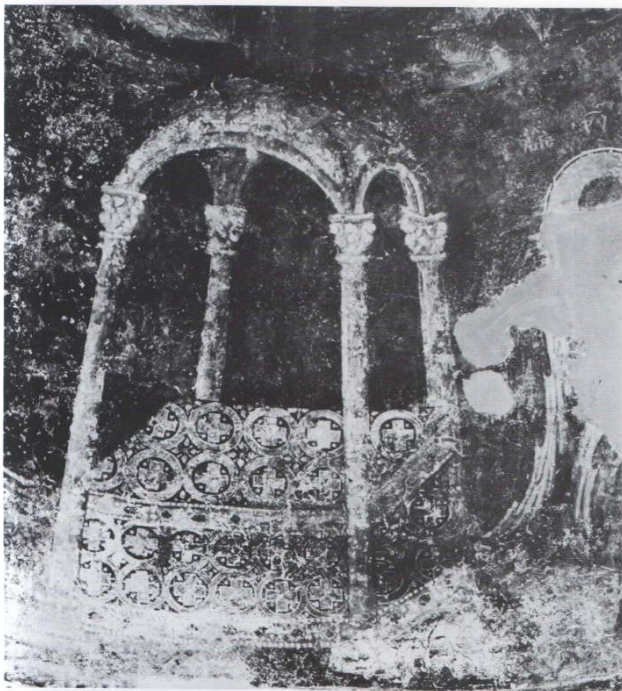
33. Св. Пахомије и анђео

34. Св. Пахомије, дејшаљ →





35. Христос Паніокрайтор из центральне куйоле



36. Небеска литургија, детаљ



37. Небеска литургија, детаљ

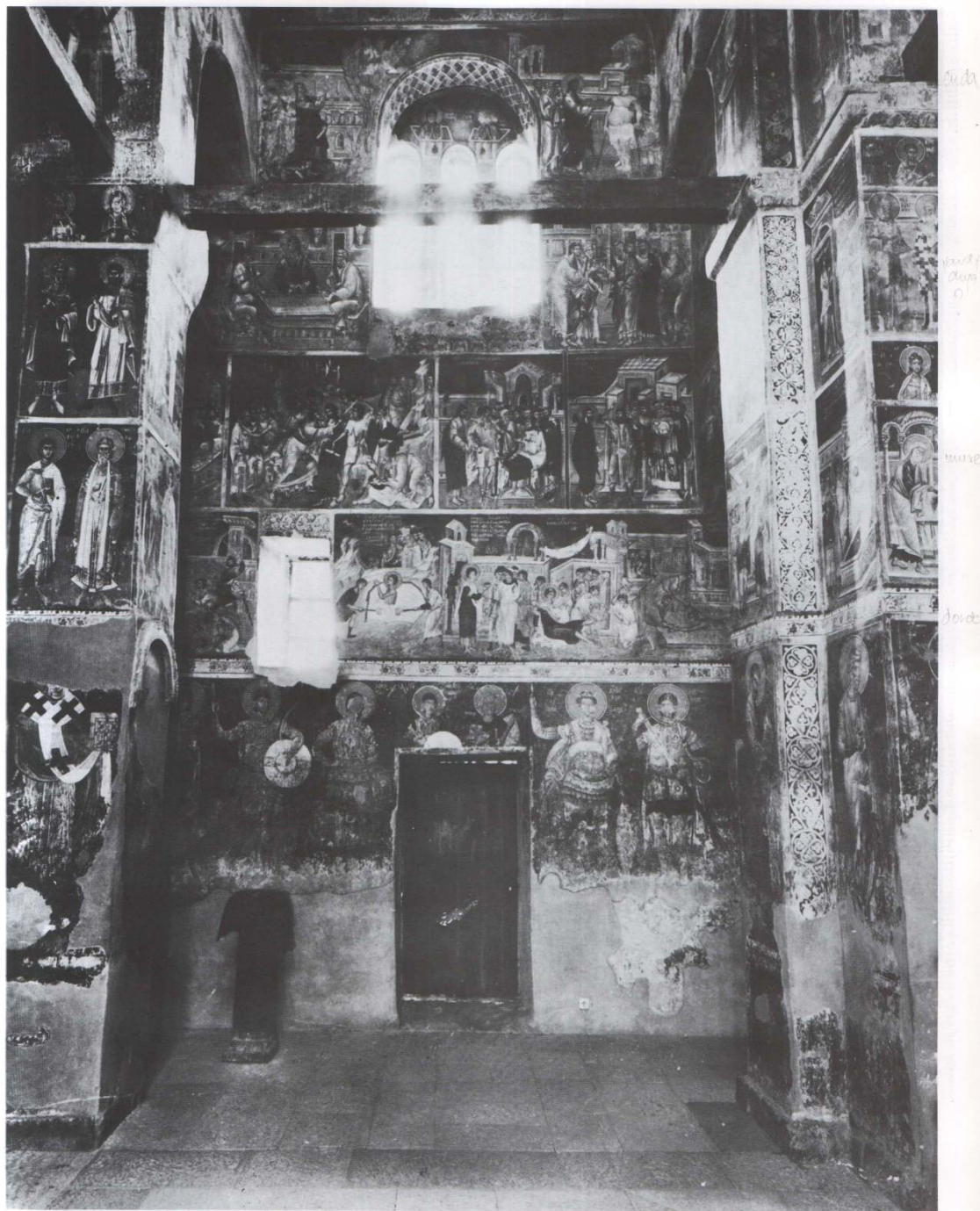


38. Праведни Јов

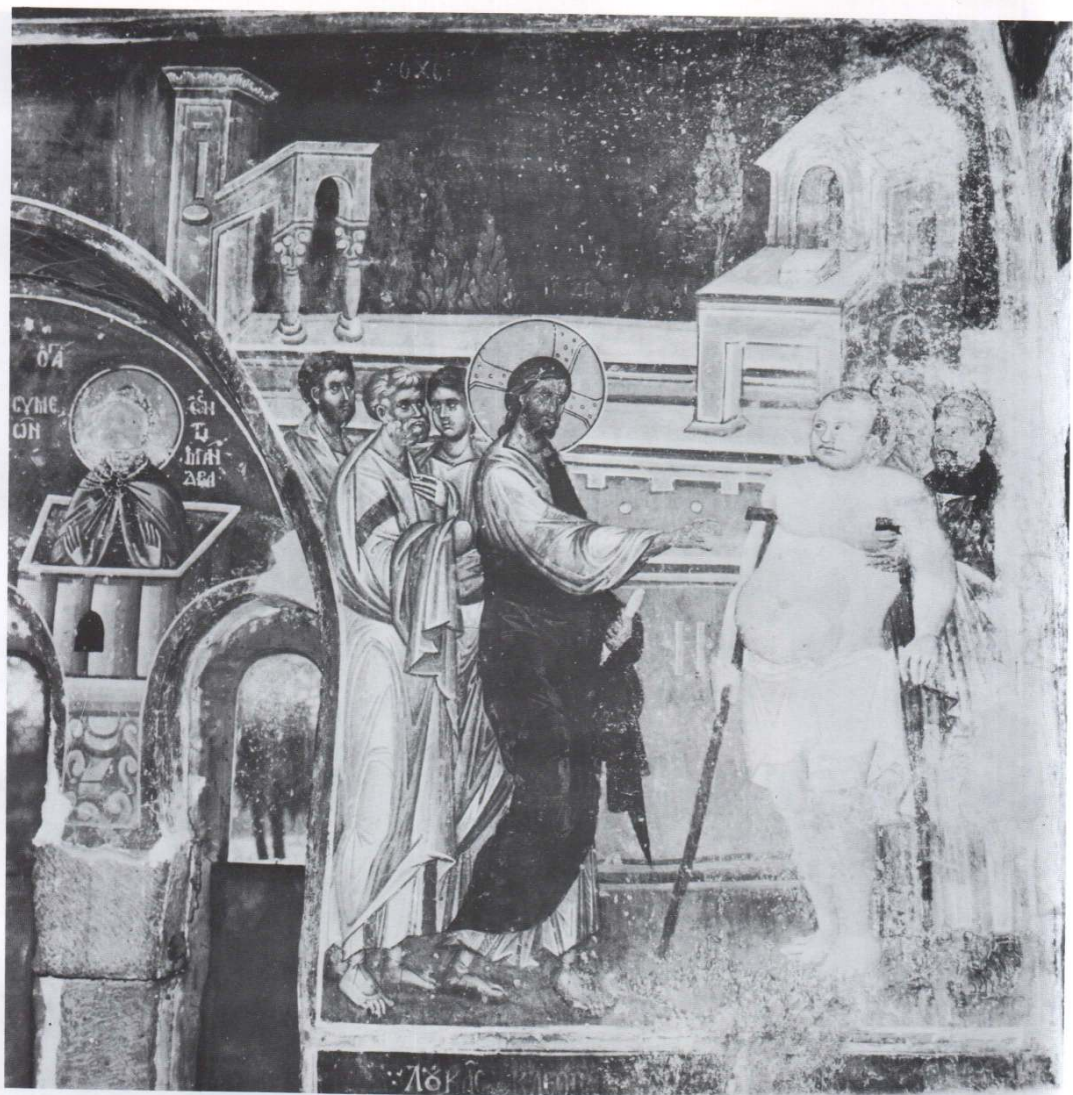


39. Праведни Ноје

40. Наос, јужни део →



Ar delahorsh
Eude: parabol



41. Христос исцељује човека од водене болести

42. Лука и Клеопа јављају ајосћолима о сусрећу са Христом →





43. Издајство Јудино, дејалъ

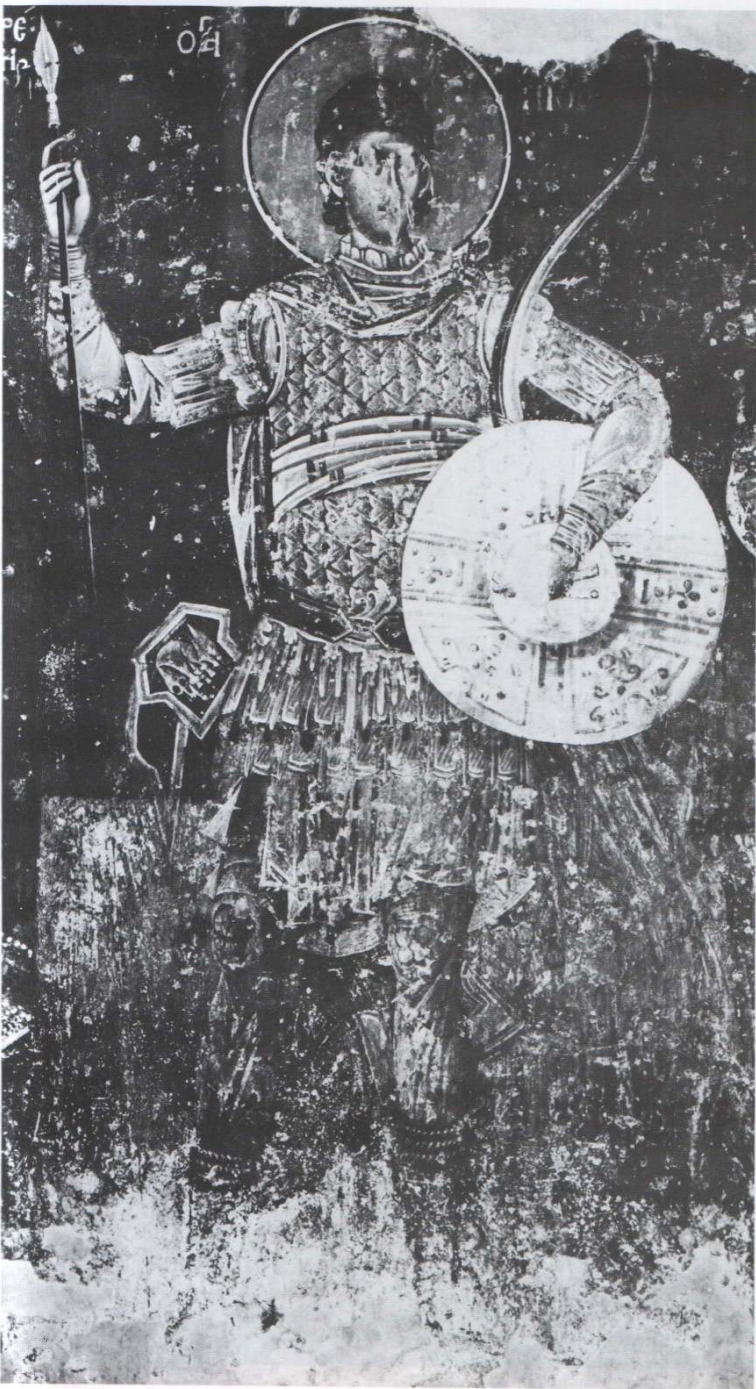
44. Христосъ ѿредъ Аномъ →

Η ΠΑΡΑΒΑΝ ΚΑΤΑΧΥ
ΚΡΙΣΙΣ

ΙC ΧC









47. Св. Димитрије и Несиор

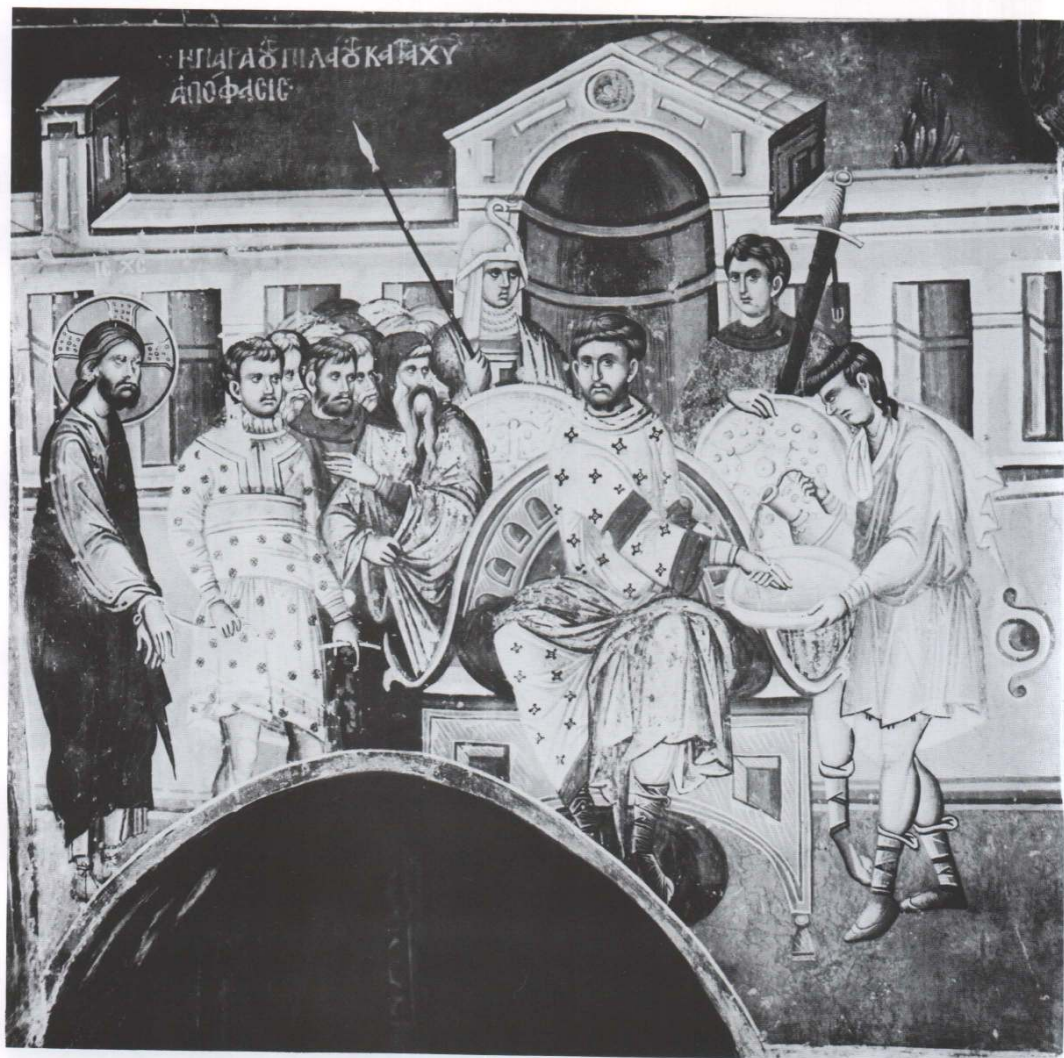


потурхо
faukhuy

hr.
mune

En dorch

Signe



ⲛⲁⲣⲏⲛⲥⲓⲥⲟⲩⲉ ⲡⲉⲣⲟ



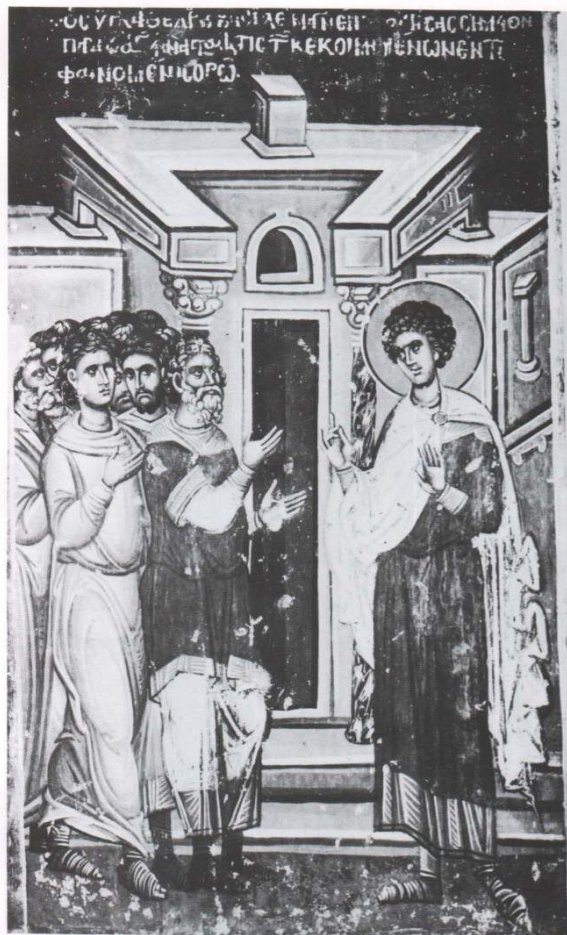
50. Прво и друго Петрово одрицање



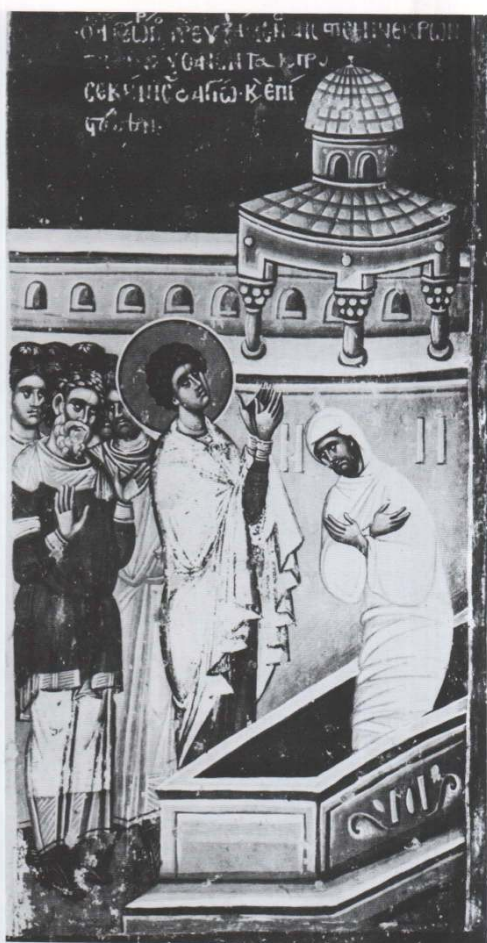
51. Трето Пейтрово одрицање



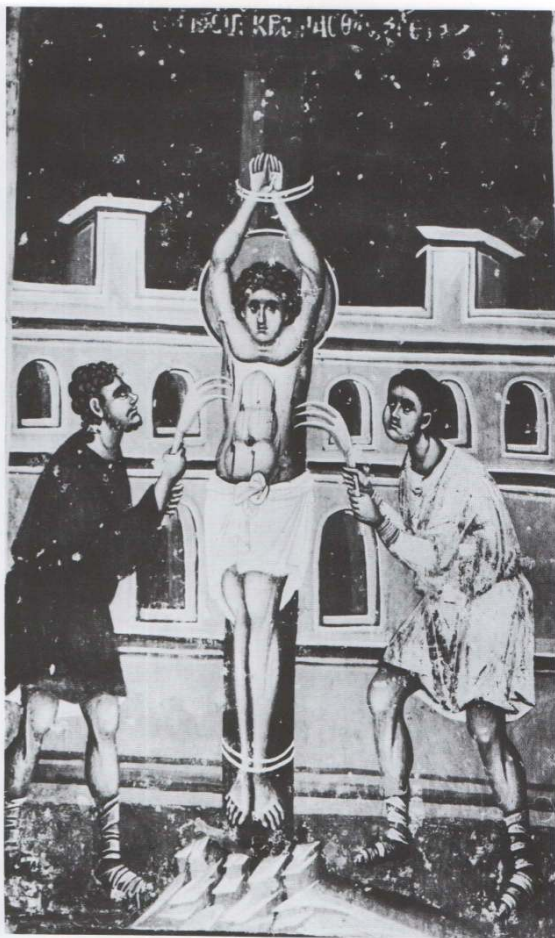
52. Раскајање Пејтрово



53. Неверица да св. Ђорђе може да васкрсне мртвѣца

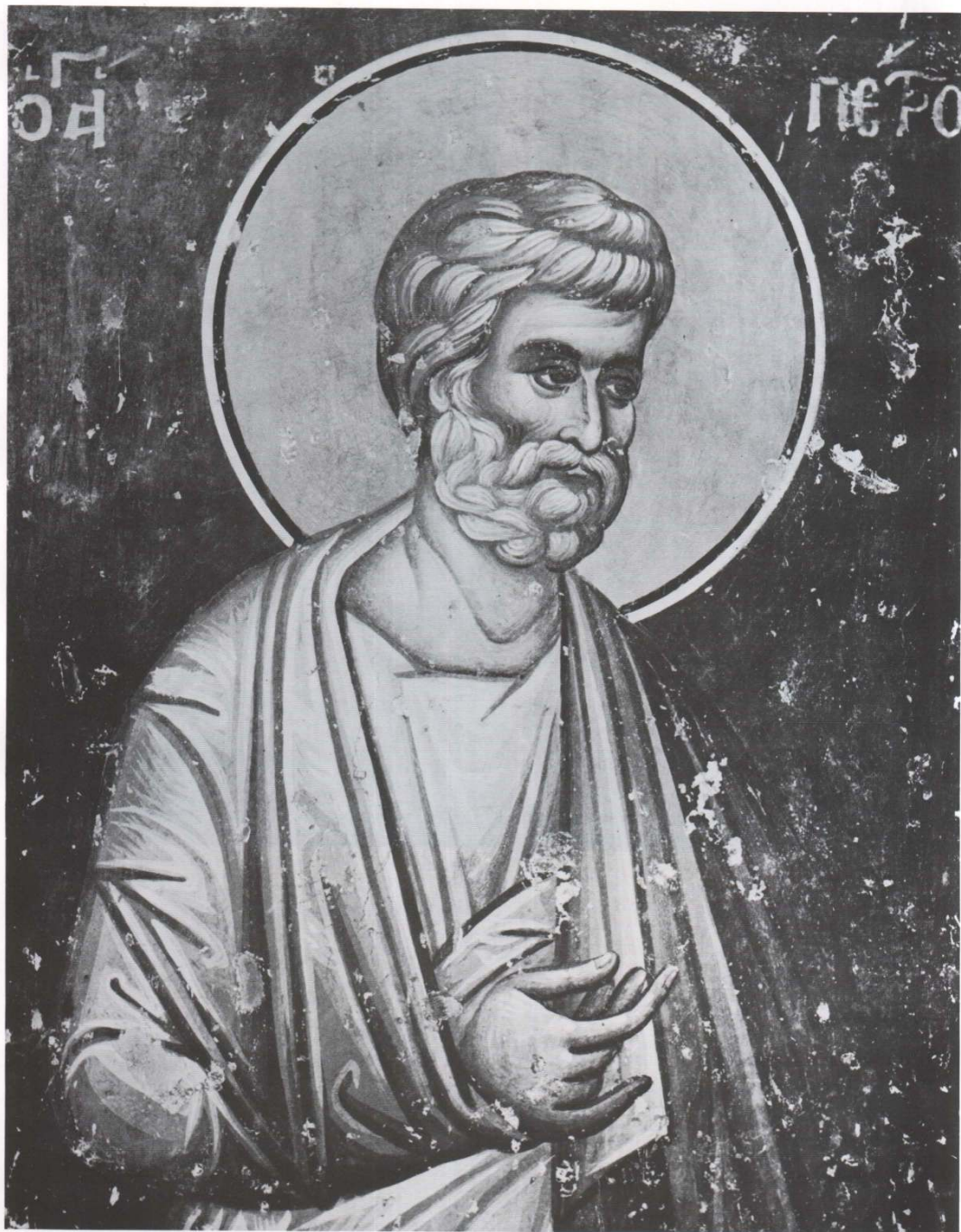


54. Св. Ђорђе васкрсава умрлоѣ



55. Св. Ђорђе поклажу камен на гробу

56. Св. Ђорђе пребу мейалним грабљама



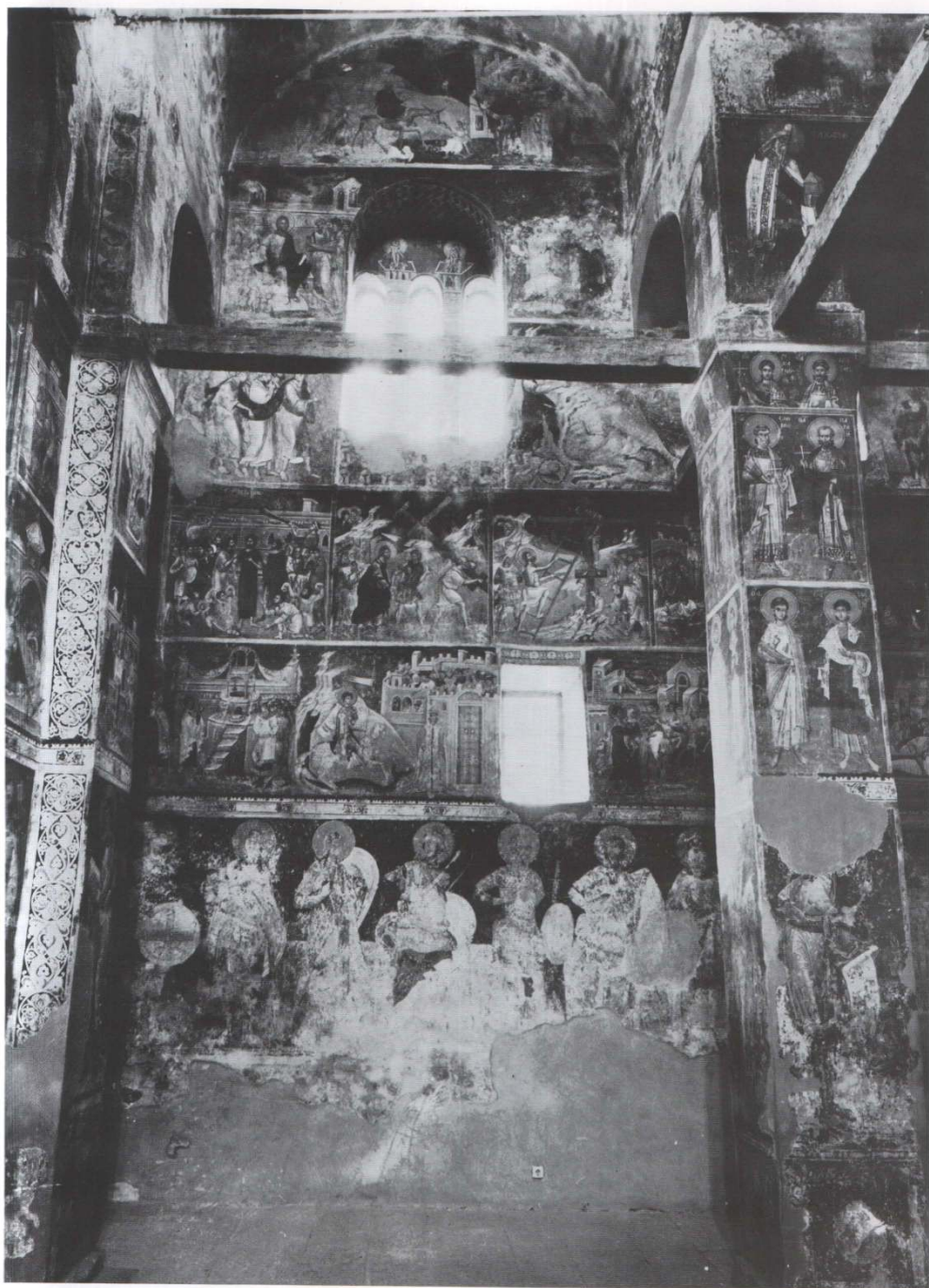
57. Св. Пейтар



58. Св. Яков Персијанац, дејала



59. Св. Полиевкий



Wozar
njens

čuda

pošarke
fajlana

lune

dorde

Erpue



61. Айостіоли йолазе у риболов



62. Христово јављање на Тиберијадском мору





64. Руїанье Хрисіѹ,
дейаль



65. Руїанье Хрисіѹ,
дейаль





67. Св. Вѡрѣе и ѡршцеа са савлаѡаном аждаѡом





Восточная стена:
— фреска: «Спасение души»

— фреска

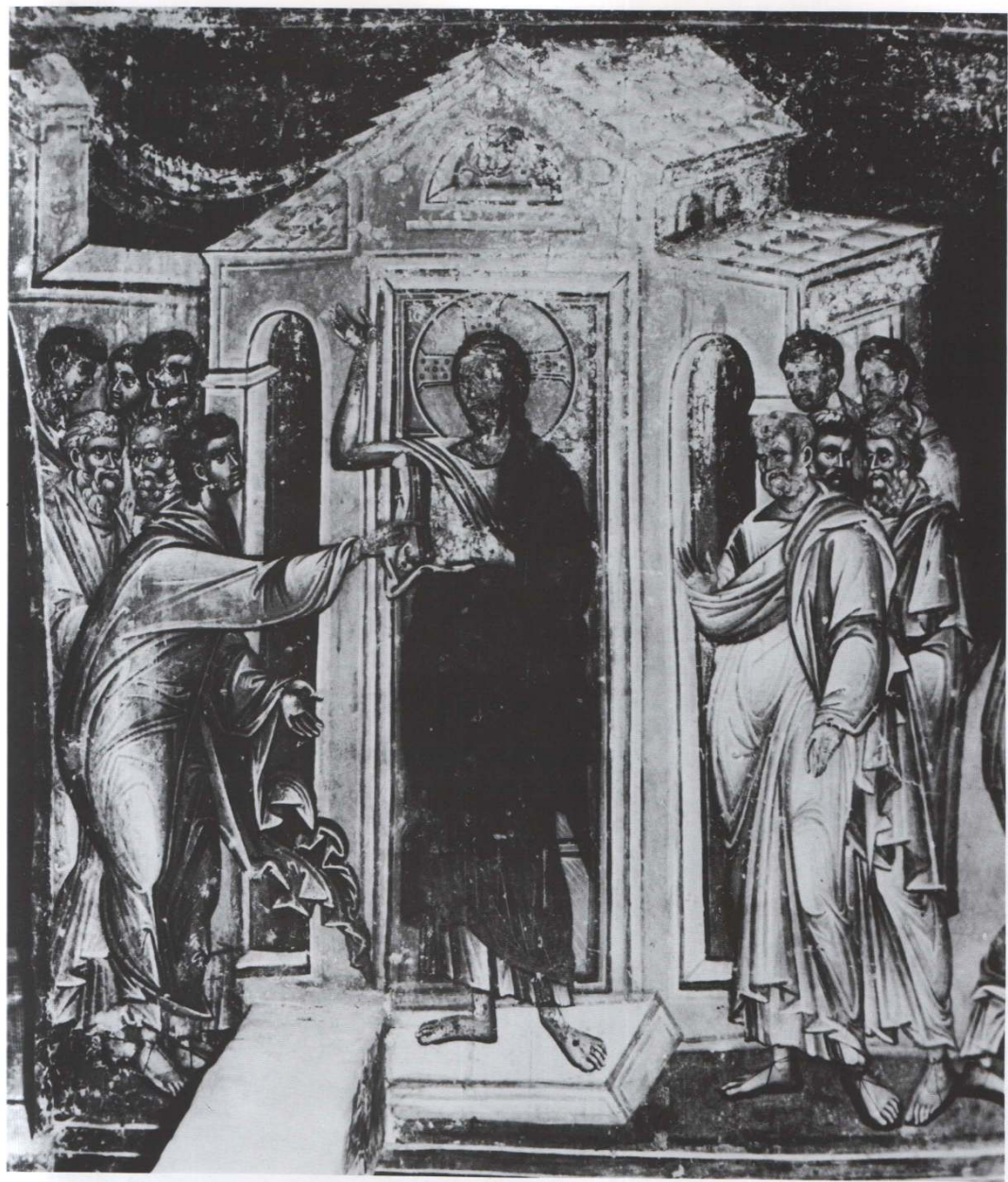
— фреска: «Спасение души»

— фреска: «Спасение души»

69. Навес, северостойочный део



70. Пророк Захарија





72. Јосиф шражи Христово тело од Пилаја



Всичко
е

Всичко
е
всичко
всичко
всичко

Всичко
е

Всичко
е

Всичко
е

73. Источна страна наоса и олійарски просейор



74. Св. Флор и Лавр



75. Св. Серпије и Вакх



76. Св. Каръ и
Пайула

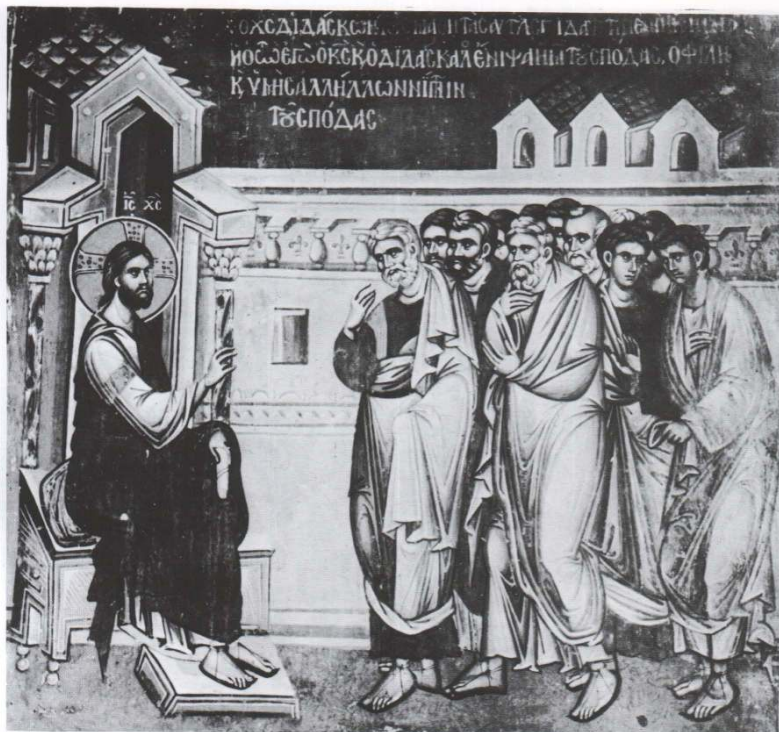


77. Благовѣстии, архангѣо Гаврило



78. Благовѣстии, Богородица





80. Христѣс ѿговори аѿсѣйолима
после праѣа ноу



81. Св. Вѣрѣ
предиоклѣциѣном и
Свѣйиѣеѣа бѣду у
сѣшмак



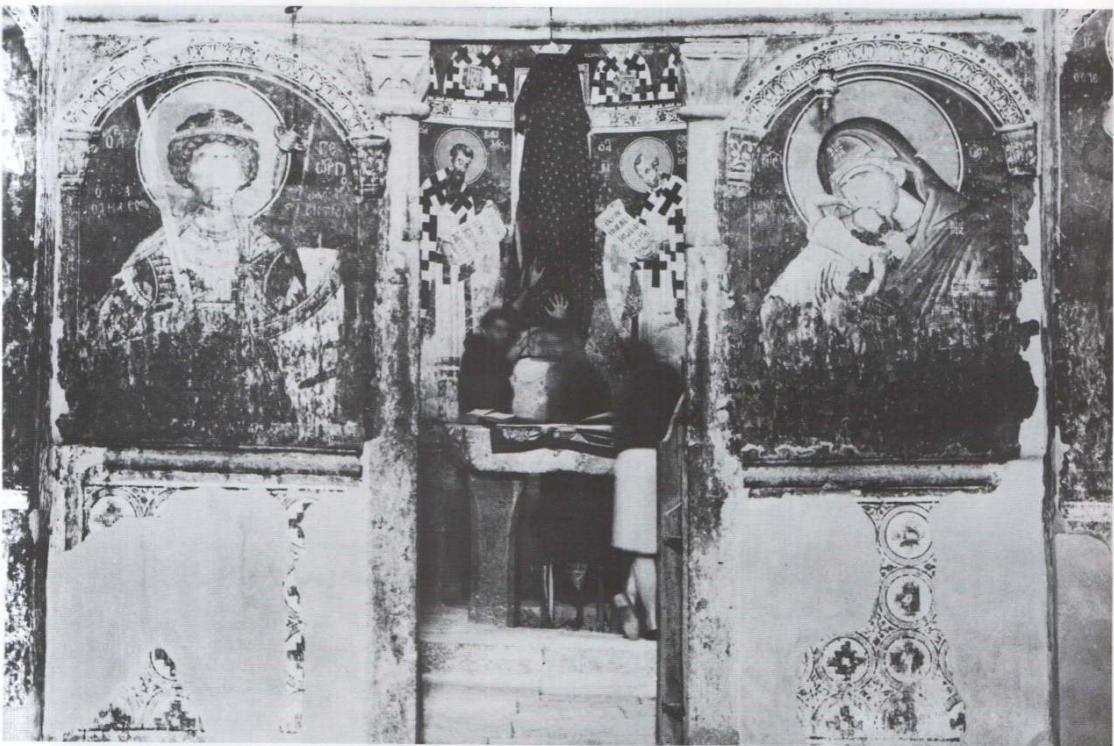
82. Сабор арханђела



83. Иконостас



84. Св. Ворѣ Тройеофорос
са иконостаса



85. Полеђина иконосѣаса

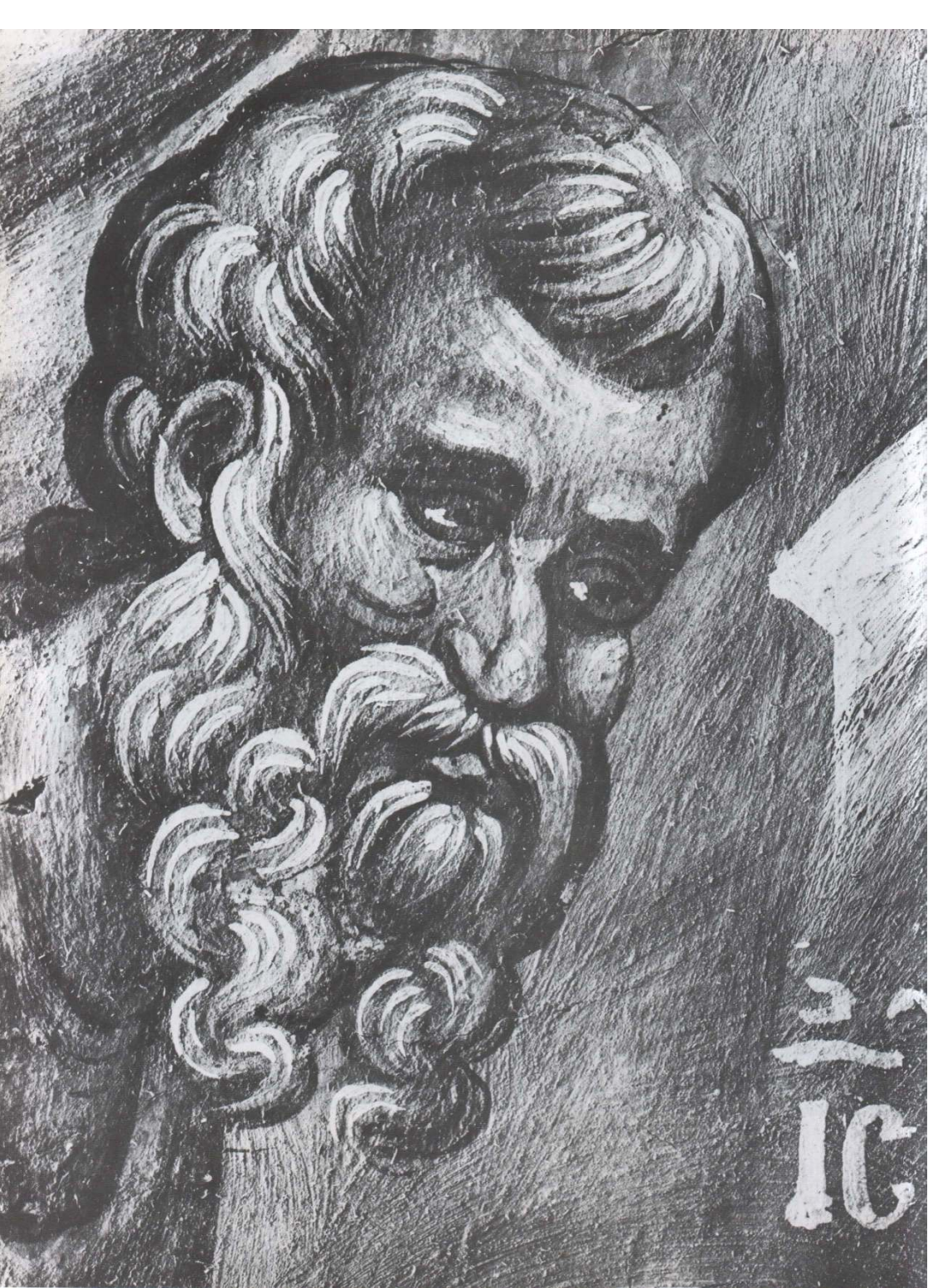


86. Бојородица с Христѣом са иконосѣаса



87. Христос іовори са Пеїтром іосле іїреїї јављања













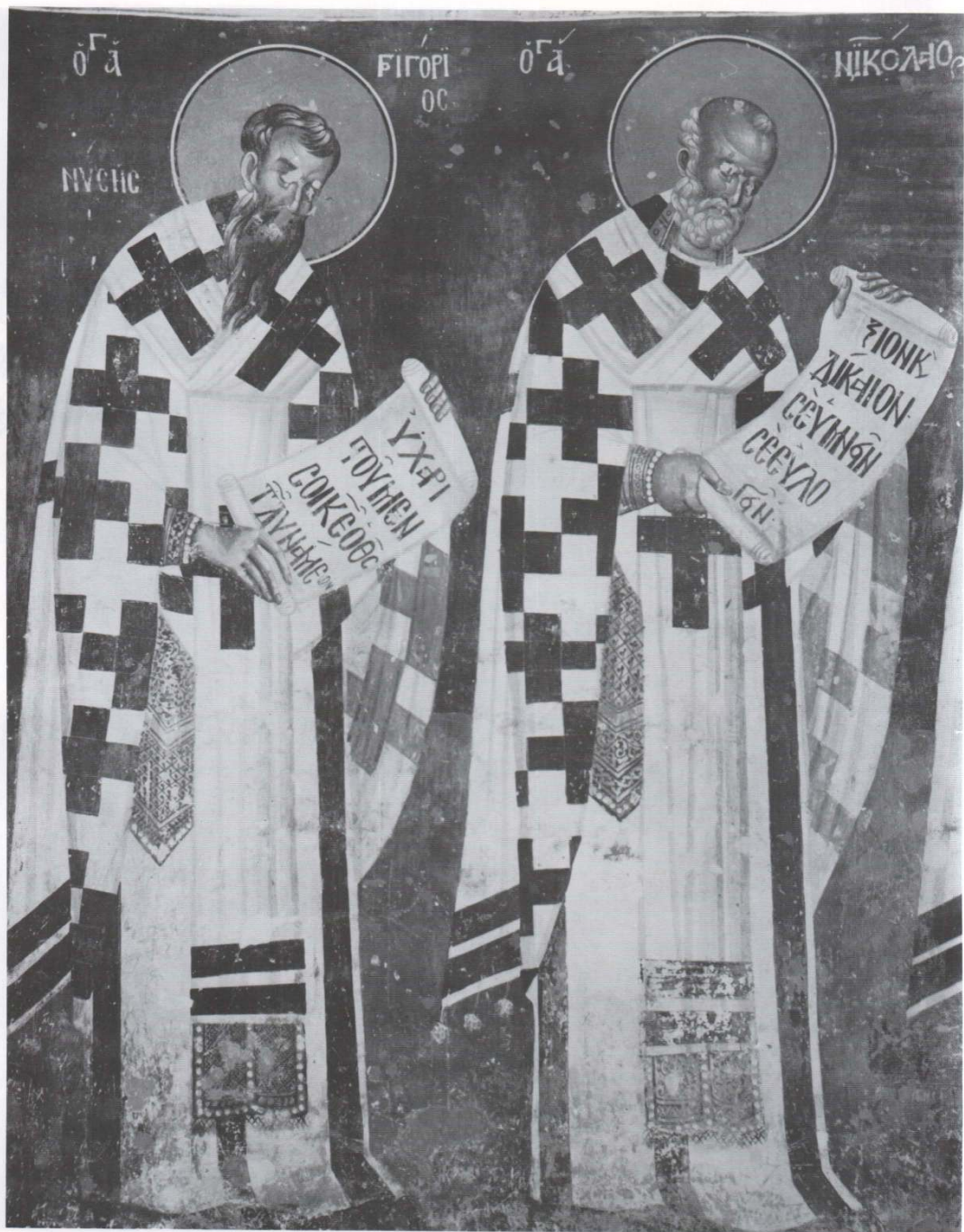




95. Св. Григорије Богослов и Василије из Служења литургије



96. Св. Јован Златоусти и Афанасије Велики из Служења лихурије



97. Св. Григорије из Нисе и Никола из Служења лишурје



98. Св. Кирил Александрийски и Јован Милосійиби из Служења литургије





← 99. Св. Пимен, дейшъ

100. Св. Пимен и Иларион



101. Св. Герасим и Харийон

102. Св. Харийон, дейаль →





STARO NAGORIČINO

RÉSUMÉ

L'église de St. Georges se trouve dans le village de Staro Nagoričino, dix kilomètres à l'Est de la ville de Kumanovo. Elle a été érigée sur un ancien lieu cultuel, dont la fondation, d'après la légende, est attribuée à l'empereur byzantin Romain IV^e Diogène (1068—1071), décrite dans la biographie de l'ermite locale, St. Prohor Pčinjski. Bien que cette tradition (gardée dans les manuscrits du XVIII^e s.) n'inspire pas beaucoup de confiance, il ne faut pas écarter la possibilité qu'une église plus ancienne fût construite probablement, d'après ses caractéristiques, à XI^e s. environ. C'est un édifice monumental, bien construit entièrement en pierre, avec des éléments de la décoration en pierre, caractéristique pour l'art balkanique de la période médio-byzantine.

A une époque inconnue, l'église fut presque détruite et dans ses environs était formée une agglomération dont témoigne un écrit de 1299/1300 qui mentionne également le roi Milutin (1282—1321). Déjà au commencement de son règne, ce roi serbe avait occupé la région de Žegligovo (où se trouve le monastère de Nagoričino) et, après son mariage avec la princesse byzantine Simonida (1299), Žegligovo fut définitivement inclu dans l'Etat serbe. Parmi plusieurs églises à Skopje et dans ses environs que le roi Milutin avait construites ou restaurées, fut l'église de St. Georges à Staro Nagoričino. Les architectes engagés par le roi Milutin avaient reconstruit l'église sur les murs bien conservés d'un édifice plus ancien, mais en lui donnant de nouvelles formes et en utilisant différents matériaux: la pierre et la brique. Ils ont achevé la reconstruction à l'époque de l'higoumène Andonije en 1312/13 dont témoigne une inscription solennelle taillée sur le linteau au dessus de la porte occidentale. Après la date, l'inscription contient la nouvelle de la victoire du roi contre les Turcs, car cette année-là Milutin avait envoyé un détachement de ses soldats en aide à son beau-père, l'empereur byzantin Andronic II^e, qui par la suite a vaincu les Turcs en Asie Mineure. Cette victoire a été mise en rapport avec la construction de l'église à Nagoričino, consacrée au saint militaire Georges le Tropaiophoros, fait souligné ensuite par les fresques peintes quelques années plus tard.

Les fresques de l'église ont été réalisées à l'époque de l'higoumène Venijamin. Le mur septentrional abrite la fresque représentant le fondateur de l'église, le roi Milutin, portant dans ses mains le modèle de l'église et la reine Simonida à ses côtés. Le nom du roi est inscrit plusieurs fois dans l'église et le mur occidental du narthex porte une inscription, en technique de fresque, témoignant que la peinture murale est achevée en 1317/18. Les fresques de Nagoričino sont peintes par les peintres ou leurs collaborateurs qui avaient déjà travaillé plusieurs années dans différentes fondations du roi Milutin: à Peč, à Žiça, dans l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren et l'église des saints Joachim et Ana à Studenica. C'étaient Michel et Eutykhios dont l'activité, grâce à leurs inscriptions, peut être suivie depuis 1295 à l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid. En inscrivant leurs signatures et l'année du travail, ces peintres avaient laissé, à Nagoričino aussi, les données indispensables sur leur travail. Le bouclier d'un saint militaire sur le mur septentrional du naos porte la signature de Michel et la robe d'un autre saint militaire, dans le passage central entre le narthex et le naos, porte les deux signatures de Michel et d'Eutykhios et l'année 1316/17. Dans la lunette au-dessus de la porte occidentale, les peintres avaient écrit encore, pour la dernière fois, l'année où probablement tous les travaux de peinture ont été achevés dans l'église — 6826 (1317/18). Les fresques n'étaient pas repeintes plus tard, excepté les inscriptions nouvelles sur les fresques de l'iconostase.

Les données liées à l'histoire du monastère sont très rares. Une épisode de la guerre serbo-bulgare de 1330 est liée à Nagoričino: le roi serbe Stefan, fils de Milutin, était venu à l'église à la veille de la bataille de Kjustendil, pour prier devant l'icône de St. Georges Tropaiophoros (à l'iconostase) pour obtenir son aide dans la bataille. En 1570 ou 1600 l'église fut recouverte, certaines parties du toit refaites et

on a ajouté probablement à cette occasion dans la partie occidentale un porche (qui tomba en ruine par la suite). On ne peut pas savoir combien de temps encore, après cette reconstruction, la vie du monastère se déroulait activement. Il paraît que, encore avant XVIII^e siècle, Nagoričino est devenu une église paroissiale, ce qu'elle a resté jusqu'aujourd'hui. Par son architecture intéressante et les fresques de qualité supérieure et bien conservées, l'église de Nagoričino déjà une centaine d'années attire l'attention des historiens de l'art et des byzantinistes: elle a été sujet de plusieurs études séparées ou de traités plus larges sur l'art de l'époque byzantine tardive, écrits par N. P. Kondakov, G. Millet, N. L. Okunev, M. Vasić, Dj. Bošković, V. R. Petković, S. Radojčić, A. Grabar, jusqu'aux hommes de science de notre époque: H. Hallensleben, V. J. Djurić, P. Miljković-Peppek, G. Babić et nombreux autres. Leurs résultats, suivis de nouvelles recherches faites à cette occasion, sont inclus dans cette monographie globale consacrée à l'église de Nagoričino.

Bâtiment original

La forme originale de l'ancien bâtiment (du XI^e s. probablement) n'est pas connue car l'architecte du roi Milutin avait construit son édifice en 1312/13 sur les murs déjà existants. On remarque bien facilement deux phases de construction, car la première et plus ancienne est effectuée en pierre et la deuxième, plus récente, en combinaison de pierre et de brique. A en juger d'après la base, l'église du XI^e s. était rectangulaire ayant des pilastres assez forts le long des murs latéraux et une abside demi-circulaire, ensuite une construction supérieure à laquelle aboutissait un escalier dans le mur occidentale. Les murs conservés abritaient deux simples portes rectangulaires, de petites fenêtres de la même forme dont celle de l'abside avait seulement la partie supérieure en arc. On ne peut presque rien dire de l'intérieur de l'église originale à Nagoričino car il a été changé complètement lors de la reconstruction. Il paraît qu'entre le naos et le narthex se trouvait autrefois un paroi ou deux pilastres et l'iconostase de pierre provient également de l'ancienne église. Les murs avaient été couverts de fresques dont témoigne un fragment conservé sur le mur septentrional. Les murs en pierre unis des façades, divisés seulement en parties verticales par des pilastres, ainsi que les fenêtres rectangulaires, ne sont pas conformes aux principes habituels de l'architecture byzantine. Ce procédé de construction, ainsi que les formes des chapiteaux de l'iconostase et l'arc au-dessus de la porte occidentale en forme de faucille, annoncent les liens avec l'architecture romane en usage au bord de l'Adriatique. On en pourrait trouver certaines analogies dans l'église VI à Sarda (près de Scutari) et à l'église de la Vierge en Apollonia, mais elles ne sont pas suffisantes pour nous fixer sur l'origine des maîtres-architectes, leur appartenance stylistique et l'aspect de l'ancienne église à Nagoričino.

Architecture de l'église du XIV^e siècle

L'architecte engagé par le roi Milutin pour la reconstruction de l'église à moitié détruite, a commencé son travail en partant de la forme rectangulaire formée par les murs de l'ancien bâtiment, conservés jusqu'à une hauteur de 6 mètres. En édifiant l'église nouvelle sur les anciens murs et en arrangeant à l'intérieur des supports nouveaux ou en refaisant les anciens, il n'a pas voulu créer le modèle d'une église à cinq coupes, caractéristique pour l'art médio-byzantin, mais il voulait suivre la tendance nouvelle de l'architecture byzantine contemporaine qui lui était beaucoup plus proche; c'était celle qui a donné à Salonique plusieurs oeuvres réussies (St. Catherine, les Saints Apôtres). Bien que l'église de Nagoričino ne répète pas littéralement les églises de Salonique, son plan a utilisé certaines possibilités probablement empruntées à celles-ci. Les murs déjà existants n'avaient pas permis l'évolution du noyau, en forme de la croix inscrite avec un sanctuaire trefflé, qui devait être entouré de narthex, des bas-côtés et des chapelles du côté orientale. Cependant, on pouvait inscrire dans cet espace rectangulaire une croix et l'espace resté pouvait être rempli de compartiments caractéristiques pour une nouvelle forme de l'église à cinq coupes: le narthex avec deux petites coupes au dessus des angles occidentaux et des côtés latéraux du sanctuaire, ce qui rappelait aux chapelles des églises de Salonique; du point de vue de la fonction et de l'espace, c'étaient en réalité le prothesis et le diaconicon. On a résolu de la sorte le problème du «surplus» de l'espace dans cette longue base rectangulaire et on a facilité la formation de l'édifice

dont la composition englobe la réalisation du principe de la symétrie. C'est pour la première fois dans l'architecture serbe que ce procédé de compromis a été appliqué dans l'église de la Vierge de Ljeviška à Prizren (1307—1309) et, immédiatement après, à Staro Nagoričino (1312—1313). La partie centrale de l'église de Prizren a été recopiée à Nagoričino et certaines petites différences sont en général les conséquences de différents caractères et aspects des bâtiments originaux construits avant, sur la même localité. Les deux églises ont obtenu de larges espaces sous la coupole et dans le sanctuaire, et une seule différence plus évidente se trouve dans le narthex de Nagoričino (qui correspond aux travées occidentales de Ljeviška) où les murs longitudinaux sont plus soulignés à cause des piliers plus bas. Pour obtenir l'élargissement de l'espace central de l'église, les travées latérales sont assez étroites, très basses et mal éclairées. Pour les lier plus étroitement à l'espace central, elles sont largement ouvertes vers celui-ci — excepté dans le cas du diaconicon — par un système d'ouvertures simples ou doubles.

A cause d'une grande différence entre la largeur et la longueur, on n'a pas pu obtenir trois façades égales du bâtiment, bien qu'elles fussent très importantes à l'architecte pour sa conception de la composition. La hauteur des voûtes longitudinales et transversales souligne le plus les éléments de la croix dans la silhouette de l'édifice. De la même façon que dans la Vierge de Ljeviška, les bras de la croix sont allongés jusqu'aux façades et celui de la partie occidentale à Nagoričino est très allongé, passe au-dessus du narthex et sa fin est décorée. Ce rallongement des bras jusqu'aux façades a donné à tout le bâtiment l'aspect de la croix inscrite, ce qui trahit à l'extérieur la structure intérieure de l'espace. Les espaces entre les bras sont en même temps très baissés — ce qui s'oppose aussi à la logique de l'espace intérieur — et la subordonne à l'élévation de petites coupoles. Ces petites coupoles sont, comme à Ljeviška, retirées presque tout à fait dans les angles du bâtiment ce qui rapproche Nagoričino de nouveau type de l'église à cinq coupoles de l'architecture byzantine tardive. Comme les espaces au-dessous d'elles sont très étroits, et dans le but de s'harmoniser avec la coupole centrale, ces petites coupoles sont, par un de leurs côtés, collées aux voûtes longitudinales. C'est de ce fait que l'église a deux faces très différentes: sur les côtés latéraux, les petites coupoles sont très éloignées du bras transversal de la croix et de la grande coupole, tandis que du côté occidental de l'église, les masses sont serrées et les formes mouillées l'une à l'autre.

Le contraste entre les parties inférieures des murs (appartenant à l'ancien bâtiment) et la construction supérieure qui attire notre attention aujourd'hui, était premièrement très modéré, sinon tout à fait exclu par des galeries latérales ouvertes qui représentaient une construction légère, appuyée sur des pilastres liés par des arcs assez larges demi-circulaires, tandis que les surfaces unies derrière eux ont été couvertes de fresques. La zone supérieure est construite dans la combinaison de pierre et de brique, avec de nombreuses décorations et des fenêtres élaborées avec soin. La ligne agitée de la corniche, qui monte et descend alternativement, ne correspond pas à la disposition intérieure de l'espace, mais a été subordonnée à la logique de la composition de l'ensemble.

Gabriel Millet fut le premier à remarquer que les petites coupoles dans les angles du bâtiment ne sont pas construites à Nagoričino pour alléger le poids de la grande coupole, mais elles donnent plus de relief au corps allongé de l'édifice. Ce sont en premier lieu les raisons esthétiques qui ont influencé l'architecte pour les placer et les modeler de la sorte, dont témoigne également son effort à les élever très haut au point de vue optique et non pas constructif, et à les approcher de cette façon à la coupole centrale. Il y prenait aussi comme modèle l'église de la Vierge de Ljeviška.

Un des principes très importants de l'architecte de Nagoričino était d'éviter les façades simples et unies; il a suivi ce principe dans l'ensemble comme en détails. La division bien évidente de la façade occidentale a été également répétée sur la façade méridionale de l'église (et probablement sur celle du Nord). Cette division a été bien remarquée aussi par le peintre qui a peint l'église en 1317/18, vue du Sud-Ouest. Cette représentation de Nagoričino dans les mains du fondateur met bien en évidence l'arcade de trois côtés de la galerie ouverte au rez-de-chaussée, surmontée d'archivoltes bien projetées au-dessus de la fenêtre à trois ouvertures et de celles de l'angle; encore au-dessus d'eux sont érigées la coupole centrale et les couples de petites coupoles. Les doubles archivoltes autour des niches, les hautes fenêtres, les pilastres et les arcs, les lignes brisées de la corniche — tout cela contribue suffisamment à la diversité de la façade, apporte la dynamique nécessaire et remoule insensiblement les formes l'une à l'autre. Avec une composition d'ornements, créée avec soin, sur les façades de Nagoričino, on rencontre cependant des surfaces

élaborées d'une manière assez négligente; certains ornements en céramique sont disposés sans aucun ordre et la décoration de brique est parfois très négligée, subordonnée surtout au seul besoin de recouvrir certaines surfaces. Une telle attitude par rapport à la décoration de la façade est probablement dû au souvenir de l'architecte des monuments de l'Épire où l'on renonçait facilement à l'ordre de l'application des ornements; le choix des motifs décoratifs à Nagoričino est très proche à celui des monuments mentionnés. Dans ce cas aussi, probablement, l'église de la Vierge de Ljeviška a servi de nouveau d'intermédiaire. En général, le rôle de cette église de Prizren était également tellement importante dans la conception du plan et des détails de la construction et des ornements, que sans elle il serait impossible d'expliquer l'architecture de Nagoričino.

Les architectes de Ljeviška et de l'église de Saint Georges à Staro Nagoričino — et c'est probablement la même personne, le premier architecte Nicolas, dont le nom est inscrit à Ljeviška, —, divisés entre leur éducation dans l'esprit de la tradition et la connaissance de la ligne de l'avant-garde de l'architecture byzantine, se sont décidés au compromis, imposé peut-être par le fait de ne travailler que sur la reconstruction d'anciens bâtiments. Bien que limiter par ces restes, ils avaient réalisés les œuvres très intéressantes et réussies, en nous permettant bien de comprendre l'idée originale du constructeur. Staro Nagoričino continue une ligne artistique commencée dans l'architecture serbe avec la Vierge de Ljeviška, ligne qui a créé ensuite un chef-d'œuvre comme Gračanica (environ 1315) qui nous fait reconnaître en même temps de nombreuses caractéristiques de l'architecture de l'église de Staro Nagoričino, épurées et sublimées dans une synthèse harmonieuse plus haute.

Le programme iconographique de la peinture

Avec une dizaine de cycles et plusieurs centaines de scènes et de figures, les fresques de Nagoričino sont disposées avec beaucoup d'adresse et de logique, de sorte que l'on peut les déchiffrer facilement et sans difficulté. Les peintres Michel et Eutyhios avaient réalisé une unité harmonieuse entre la disposition des fresques et l'architecture de l'église. Le sanctuaire abrite toute une suite de saints évêques (figures entières ou bustes) et un nombre relativement restreint de scènes. De haut en bas dans l'abside se trouvent: la Vierge sur le trône avec le Christ sur ses genoux et deux anges à ses côtés; ensuite, la Communion des apôtres, et à la fin, la Sainte liturgie. Les thèmes de l'abside et ceux du naos se joignent dans la travée devant l'abside, ce qui veut dire: les cycles des miracles et des enseignements du Christ, ses retours après la mort et sa Passion avec les scènes initiales sur le mur sud et celles de la fin, sur le mur nord du sanctuaire. Toute la voûte au-dessus de cet espace est couverte par la représentation de l'Ascension du Christ. Les espaces autour de la partie centrale du sanctuaire sont projetés comme ses parties composantes — prothesis et diaconicon — et fonctionnent en même temps comme chapelles à part. Le programme iconographique de leurs fresques comprend donc des cycles hagiographiques ainsi que des éléments caractéristiques pour le sanctuaire. Le thème principal de la peinture du prothesis à Nagoričino est le cycle de la Vierge, en plusieurs zones, avec onze épisodes, en commençant par le Refus des offrandes jusqu'à la scène la Vierge buvant de l'eau de la preuve. La présentation du cycle de la Vierge autour du sanctuaire est un procédé assez fréquent dans l'art byzantin depuis le XI^e siècle. La présentation du cycle de St. Nicolas au diaconicon est également connu tant dans l'art ancien que dans l'art contemporain (XIV^e s.). Les figures entières redressées dans le prothesis sont celles des saints évêques qui font partie de la composition de la Sainte liturgie, et le diaconicon abrite les figures des saints moines, ce qui fait la décoration du diaconicon de Nagoričino la seule véritable parallèle avec Gračanica (1318—1321).

Le programme de la coupole centrale est réalisé complètement dans l'esprit du commencement du XIV^e s. Tout en haut se trouve le Christ Pantocrator, entouré d'un cercle bleuâtre porté par les anges volants (comme dans l'Ascension) dont se répandent des rayons bleus. Représentée plus bas se trouve la Liturgie céleste, composition peinte seulement dans l'église de la Vierge Olimpiotissa à Elasson un peu plus tôt (environ 1300) et dans l'église du Roi à Studenica (environ 1315). Cette scène à Nagoričino est une imitation très fidèle de celle de Studenica, avec cependant des nouveautés très importantes: en introduisant les cherubins et les trônes dans la procession des anges-diacres, le peintre a mieux souligné le caractère céleste de l'événement, naturellement par l'intermédiaire du texte liturgique. Le Dieu Panto-

crator, qui regarde les hommes des cieux, porté par les anges qui tous chantent constamment en sa gloire, s'est montré et découvert aux hommes d'abord par la parole et les visions des prophètes élus, et ensuite, à toute l'humanité, par son incarnation et son séjour sur la terre. C'est de ce fait que — en suivant une ancienne coutume — les figures des prophètes sont peintes dans la coupole centrale et celles d'évangélistes sur les pendentifs. Tandis que les évangélistes écrivent leur témoignage sur le Christ, ils sont inspirés par les personnifications de la sagesse divine, en forme de jeunes filles ailées, aux bras nus. Dans les petites coupoles aux angles de l'église sont représentés encore une fois les évangélistes, cette fois-ci en buste et de front. Peints pour la première fois sur cette place dans l'art médiéval, ils complètent avant tout le programme iconographique de la coupole centrale. Les textes des évangiles, portés par Matthieu et Marc dans les coupoles occidentales, parlent du Christ en tant que fils de David. La glorification des ancêtres du Christ, thème très populaire dans la liturgie et dans l'art byzantin tardif, est réalisée à Nagoričino par les représentations des rois de la famille de David et d'autres justes de l'Ancien Testament dans les petites coupoles au-dessous des évangélistes, de même que dans les églises contemporaines de Constantinople. Le petit volume des deux coupoles occidentales a probablement causé la restriction rigoureuse du nombre des rois de l'Ancien Testament, des justes et des prophètes mentionnés dans les généalogies du Christ, d'après les évangélistes Matthieu et Luc et dans les liturgies à la veille du Noël. D'autres figures sont disposées dans les parties supérieures des pilastres et des supports, ainsi que sur les arcs du naos.

Près de l'iconostase, au-dessous de la composition de l'Annonciation, sont peints les bustes de deux prophètes, Daniel et Jacob, portant chacun des rouleaux, et auprès d'eux est représenté un rocher, c'est-à-dire une étoile avec l'effigie du Christ Emmanuel. Cette iconographie est prise de l'illustration de la chanson connue «Les prophètes t'ont annoncé», et les images typologiques — rocher et étoile — dont ils ont annoncé l'incarnation du Christ, inspiraient de nombreux commentaires dans la littérature des Saints évêques ainsi que dans la poésie des poètes de l'église.

Les étapes les plus importantes du séjour du Christ parmi les hommes et les événements confirmant sa nature divine et son rôle de Messie, ont été groupés bien avant Nagoričino dans le cycle des Grandes fêtes. Les peintres du commencement du XIV^e s. les peignent sur les places de choix dans l'église et sur les voûtes, mais sous l'influence des textes liturgiques et poétiques, ils changent leur composition par l'accumulation de nombreux détails. Bien que les scènes des Grandes fêtes à Nagoričino sont assez détruites, elles témoignent tout de même que Michel et Eutykhios connaissaient bien et appliquaient le nouveau procédé de la présentation de ce cycle liturgique le plus important. Comme nous l'avons déjà vu, la composition traditionnelle de l'Annonciation est entourée des effigies de prophètes avec les préfigurations du Christ, et la Naissance du Christ avec beaucoup d'épisodes a eu probablement comme modèle un exemple de l'époque des Comnène. L'art des XI^e et XII^e s. a donné le schéma originel du Baptême. La représentation la plus intéressante est celle de la mort de la Vierge — Dormition — qui est transposée sur le mur occidental du narthex, car le mur occidental du naos est presque éliminé par de grandes ouvertures. Elle se joigne par de nombreuses épisodes et plusieurs dizaines de figures aux autres scènes du cycle des Grandes fêtes et les surpasse de beaucoup. La représentation plus détaillée de la mort de la Vierge et des épisodes liées à sa ceinture et au maphorion a commencé dans la première moitié du XIII^e s. et a pris de force à la fin de ce même siècle (la Vierge Peribleptos à Ohrid, 1295). Une composition tout à fait nouvelle a été créée dans l'église du Roi à Studenica: la translation du corps de la Vierge est représentée au premier plan et on l'a entouré d'épisodes traditionnelles (Christ portant l'âme de la Vierge, les anges, les apôtres, les évêques, les femmes de Jérusalem, les apôtres dans les nuages, la scène de Jephonias), introduites progressivement dans la composition du IX^e au XII^e siècle. Nagoričino reprend le schéma initial de l'image de l'église de Studenica, mais il l'enrichit de nouveaux détails; la plus importante est ici l'apparition des prophètes avec des rouleaux et des préfigurations de la Vierge de l'Ancien Testament. C'est de cette façon que la composition a obtenu une nouvelle importance. A savoir, dans les textes adressés à la Vierge et les images des objets représentant sa préfiguration, les prophètes glorifient la Vierge comme Theotokos, fêtent sa conception immaculée et l'incarnation du Christ. Donc, le thème de l'incarnation du Christ — très souligné sur les fresques de Nagoričino — a obtenu également une contribution importante avec la représentation de la Dormition. Pour la présentation de cette idée — l'annonciation de l'Ancien Testament de l'arrivée du Christ au monde — les peintres

de Nagoričino se sont servi du même modèle utilisé sur le mur oriental du naos, au-dessous de l'Annonciation — c' est-à-dire de l'illustration du poème «Les prophètes t'ont annoncé». Bien que ce soit un cas isolé où l'on mélange deux thèmes — Dormition et le poème «Les prophètes t'ont annoncé» — le premier était plus important que le deuxième qui n'a donné que sa forme iconographique. L'introduction de cette nouveauté iconographique dépendait peut-être des chansons écrites pour fêter la mort de la Vierge: il paraît surtout très réussi la comparaison de la fresque de Nagoričino avec un sermon du patriarche Germain de Constantinople.

Les textes liturgiques qu'on lit pendant la période entre la Pâque et la Pentecôte englobent les parties de tous les quatre évangiles qui se rapportent aux miracles du Christ et à ses retours après la mort. Ils ont obtenu leurs équivalents à Nagoričino dans les scènes de deux zones les plus hautes: dans la zone supérieure sont représentés ses miracles, ses paraboles et ses guérisons (conservées: la Guérison de la belle-mère de Pierre, la Guérison du malade, Christ et la Samaritaine, Christ et Zachée, la Guérison de l'homme de l'hydropisie, Christ lit au temple, l'Expulsion des commerçants du temple, «Soyez comme enfants», la Guérison de la femme de l'hémorragie, la Parabole sur les vierges sages et les vierges folles, Christ dans la maison de Marthe et Marie, la Parabole sur le péager et le pharisien); dans la zone inférieure se trouvent les scènes des Apparitions après la mort dont on lit les textes au cours des liturgies du matin, de la Pâques jusqu' à la Pentecôte (Apparition du Christ aux femmes, les Femmes au tombeau du Christ, Noli me tangere, les Femmes informant les apôtres de l'insurrection du Christ, les Apôtres trouvent le tombeau vide, le Voyage à Emmaüs, la Cène à Emmaüs, Luc et Cléopas informent les apôtres de leur rencontre avec le Christ, l'Apparition aux onze, l'Apparition derrière la porte fermée, les Apôtres vont à la pêche, l'Apparition sur la mer de Tibériade, Christ bénit le pain et le poisson, l'Incrédulité de Thomas, Christ parle à Pierre avant l'ascension, Christ sur la montagne d'Eleon). Ayant été très liés aux textes, surtout aux textes liturgiques, les peintres furent amenés à augmenter le nombre de scènes, de sorte que Nagoričino a obtenu un des cycles des apparitions après la mort des plus amples de l'art byzantin.

La Passion du Christ dans la zone inférieure est décrite très largement, en vingt scènes même. Au cours du XIV^e s. prédomine le désir de raconter les souffrances et le supplice du Christ avec le plus de détails possibles, en respectant en même temps la structure imposée par l'ordre liturgique et la lecture de l'évangile au cours des Jeudi et Vendredi saints. A la tête de la liste des monuments qui ont le plus grand nombre de scènes de ce cycle et la plus riche iconographie, se trouvent: Protaton (environ 1300) et Nagoričino; et le sommet de ce processus est déjà réalisé dans le monastère de Dečani. Par l'influence directe des textes mentionnés de l'évangile sur le choix de scènes peut être expliquée également l'omission de la scène de la Lamentation du Christ, car cette scène n'est pas fondée sur le texte de l'évangile bien qu'au début du XIV^e s. elle fasse partie du cycle, et à sa place on peignait la scène traditionnelle de la Mise au tombeau. Par l'iconographie des scènes, ce cycle de Nagoričino est lié aux procédés du XI^e et XII^e s. de même que toute la peinture byzantine du début du XIV^e s. Par le choix des épisodes et certains procédés, ce cycle appartient à un cercle relativement étroit de monuments aux environs du Mont Athos et de Salonique, ce que démontrent les scènes: la Cène, la Leçon aux apôtres après le lavement des pieds, la Voie à Golgotha, etc. Michel et Eutychios trouvent leurs modèles dans l'ancien art de Constantinople et de Salonique, modèles empreints de la tradition hellénistique (le Jugement de Pilate, Christ tourné à la dérision), ils ne répètent pas les procédés déjà faits, mais ils les enrichissent avec les éléments de certaines descriptions dramatiques du supplice du Christ et les emprunts correctement transmis de l'art antique tardif, de même que des textes apocryphes nouveaux ont changé la base littéraire du tableau. Nous l'avons montré sur l'exemple de la Vierge et de St. Jean, peints dans les scènes: le Chemin de la Croix, La Mise sur la croix et la Crucifixion.

La zone la plus basse du naos est consacrée au cycle du patron, St. Georges, raconté aussi largement, en vingt scènes. L'emplacement de la vie illustré du patron dans cette partie de l'église et ce récit détaillé, représentent une nouveauté importante dans le système de la décoration, tant des églises serbes que des églises byzantines. Sur les murs méridional et occidental sont peints en général les souffrances de St. Georges, et sur le mur septentrional, ses miracles et sa mort. Comme dans le cas d'autres cycles consacrés aux saints, le choix et l'ordre des scènes ne peuvent être liés tout à fait à une rédaction déterminée de la vie de St. Georges, il est seulement sûr que le choix est fait sous l'influence du synaxarion de l'Eglise constantinopolitaine.

Les scènes suivantes sont représentées: St. Georges devant l'empereur Dioclétien, St. Georges transpercé, Supplice de la roue et intervention d'un ange, St. Georges pour la seconde fois devant l'empereur, le Massacre des soldats convertis de l'empereur, St. Georges jeté dans un puits de chaux, Absorption du poison, Supplice des clous plantés dans la plante des pieds, Supplice aux nerfs de boeuf, Supplice au raclage, Supplice de la pierre sur la poitrine, Traitement des boeufs d'un paysan, Démolition des idoles, Demande de ressusciter un mort, St. Georges éveille un mort en présence de l'empereur, Miracle avec le dragon, Dioclétien condamné à mort St. Georges et la princesse Alexandra, Decollation de St. Georges, Enterrement du Saint et la Mort d'autres chrétiens. A l'aide de l'iconographie des scènes, le cycle répète en général les modèles plus anciens, mais on y ajoutant une sorte de prologue et d'épilogue aux certains événements, ce qui annonce une dépendance plus grande des peintres de Nagoričino, Michel et Eutychios, des histoires des vies des Saints. Parmi les martyrs, tout près du cycle mentionné, on a peint la princesse Alexandrie et les parents du Saint, Polychronic et Geronthe.

Le Ménologe ou calendrier occupe presque tout l'espace du narthex. Il commence avec la date du 1^{er} septembre sur le mur oriental du narthex. Cependant, les illustrations des jours ne se suivent pas l'une après l'autre dans une même zone, mais elles sont en général groupées dans un espace, tout près l'une de l'autre. Michel et Eutychios ont réuni les illustrations de plusieurs jours dans le cadre d'un seul paysage assez large, à l'horizon élevé; la partie inférieure comprenait d'habitude les images de la mort en souffrances ou autres commémorations narratives de certains jours, tandis que la partie supérieure contient les bustes de nombreux saints, fêtes certains jours ou mois. Suivant les inscriptions et les illustrations conservées, le Ménologe de Nagoričino suit en général le synaxarion de la Grande Eglise de Constantinople, bien qu'on remarque également certaines influences orientales, de Palestine, survenues peut-être comme conséquences de changements liturgiques contemporains en Serbie.

Les saints les plus populaires, dont les cultes étaient très soignés, sont peints également dans la zone la plus inférieure de l'église et sont réunis dans des petites unités: les saints medecins sur le mur méridional du narthex, ensuite près d'eux les saints moines, les saints mélodes sur le mur occidental sous la scène de la Dormition et en rapport avec cette dernière scène. Le même mur abrite des saints locaux, les anachorètes Prohor Pčinjski et Joakim Osogovski. Dans la même zone du naos sont représentés les saints martyrs, militaires et apôtres: parmi les saints militaires se trouvent quelques uns qui sont rarement peints (Alexandre et Christophe), et St. Démétrios qui a un épithète singulier, Apokavchos.

La composition du fondateur est peinte avec beaucoup de détails sur le mur septentrional du narthex. Elle représente le St. Constantin et sa mère Hélène, avec la sainte croix entre eux, et près d'eux, le couple princier serbe: la reine Simonida et le roi Milutin avec le modèle de l'église dans ses mains, et de l'autre côté du roi, la figure de St. Georges tendant l'épée. Ce geste du saint patron est très important. Dans l'art médiéval, on représente très souvent la remise de l'épée et d'autres insignes au souverain; il est expliqué à Nagoričino par un événement historique concret: la victoire d'un détachement de soldats de Milutin contre les Turcs en Asie Mineure en 1313, dont parle l'inscription au-dessus de la porte occidentale. Des parallèles correspondantes peuvent être trouvées dans l'art monumental byzantin, les effigies sur la monnaie et les miniatures en général de la période des Comnène. Lors de l'explication de la composition du fondateur à Nagoričino, il faut également prendre en considération le détail que l'empereur Constantin est représenté tout près du roi Milutin, en même position et dans les mêmes habits. Le roi serbe Milutin est représenté ici comme „nouveau Constantin“, comme son héritier et défenseur de la foi. Il est le successeur de l'oeuvre du premier empereur chrétien qui tient près de lui la croix, en tant que signe de son rôle dans la mission chrétienne apostolique; en tant que fondateur, le roi Milutin renforce et propage la foi dont témoigne le modèle de l'église dans ses mains, mais il la défend également en tant que souverain, sur le champ de bataille. L'épée présenté au roi par St. Georges confirme le caractère divin de ses victoires, comme celle de 1313 en Asie Mineure contre les infidèles. St. Georges, militaire, est le médiateur entre Dieu et le roi serbe, c'est avec son aide que cette victoire a été remportée, donc, c'est à cause de cela que l'église de Nagoričino est consacrée à St. Georges le Tropaiphoros.

La composition du fondateur ne contient pas l'image du Christ auquel le roi Milutin offre l'église; son effigie est, en réalité, déplacée sur le mur oriental et incluse dans une unité intéressante. Elle représente la suite de la composition du fondateur

et exprime l'attente et l'espoir du fondateur de recevoir un cadeau en retour — la grâce et le salut. Les médiateurs qui vont parler en faveur du roi sont la Vierge d'Intercession, St. Etienne (patron de la dynastie serbe) et St. Georges (avec l'épithète de Gorgos). De l'autre côté du Christ est représenté St. Benjamin, homonyme et patron de l'higoumène de Nagoričino qui a surveillé l'élaboration des fresques de 1316 à 1318 et qui a choisi avec soin les textes serbes comme base des fresques les plus importantes du narthex et du naos.

C'est probablement le mérite de l'higoumène Venijamin et du fondateur, le roi Milutin, que dans l'église de Nagoričino sont peints les saints locaux vénéralisés par l'Eglise serbe ainsi que par l'Archevêché d'Ohrid. Nous avons déjà mentionné que dans le narthex sont peints St. Prohor Pčinjski et St. Joakim Osogovski avec les inscriptions en serbe, tandis que dans la scène de la Sainte liturgie dans le prothesis sont inclus St. Constantin Cabasilas et St. Clément d'Ohrid. Dans l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid (1295), ces deux évêques, en tant que les plus vénéralisés représentants de l'Eglise d'Ohrid, sont peints sur le mur septentrional du naos, près de l'entrée du prothesis. Ils avaient cédé cette place d'honneur à Nagoričino au premier évêque et fondateur de l'Eglise serbe auto-céphale, St. Sava. Son portrait placé ici peut être expliqué de la façon suivante. L'église de St. Georges à Staro Nagoričino est édiflée dans la région prise des Byzantins par le roi Milutin en 1282—1284 et les cultes des saints d'Ohrid y continuaient à vivre ensemble avec ceux des saints locaux. Il est important de souligner cependant que le pouvoir de l'Archevêché d'Ohrid est transmis à l'Eglise serbe. Cette appartenance de Nagoričino à l'Eglise serbe devait être montrée bien visiblement par la représentation de l'effigie du fondateur de l'indépendance et de l'évêque serbe le plus éminent à la même place où (en jugeant par l'église de la Vierge Peribleptos), dans l'Eglise d'Ohrid, se trouvent ses archevêques notables aux titres officiels. La preuve de cette dimension représentative inclue dans le portrait de St. Sava à Nagoričino est l'inscription écrite là-dessus qui, en dehors du nom de Sava, contient aussi son titre compris dans la formule utilisée par la chancellerie de la Patriarchie de Constantinople lorsqu'elle s'adressait aux archevêques serbes. Ecrite en grec, cette inscription ne laissait pas de doute en ce qui concerne le droit du premier archevêque serbe à être représenté à Nagoričino et en ce qui concerne l'appartenance du monastère à l'Eglise serbe.

Les oeuvres picturales de Michel et Eutykhios à Nagoričino

Les fresques de Nagoričino, signées et datées avec exactitude, permettent une analyse détaillée de leurs qualités picturales et ne représentent pas un grand problème pour un chercheur qui étudie leurs qualités et cherche des analogies. On découvre ici que Michel et Eutykhios étaient déjà des peintres mûrs et pleins d'expérience qui créent facilement une unité et réalisent avec beaucoup de succès le passage d'un thème à un autre. Bien que l'espace intérieur ne soit pas très favorable pour la peinture, les peintres réparaient avec adresse les inconséquences de l'architecte et résolutaient facilement les difficultés qui se sont posées devant eux; enfin, ils avaient réalisé leur oeuvre tout à fait dans l'esprit des idées du début du XIV^e s. Une disposition si parfaite des fresques aurait été très difficile à réaliser sans expérience que Michel et Eutykhios avaient acquise au cours de leur travail depuis 1295 dans de nombreuses églises, depuis la première où ils avaient laissé leurs signatures — la Vierge de Peribleptos à Ohrid, jusqu'à celle de Nagoričino.

Tournés depuis le début vers le courant le plus progressiste de l'art byzantin, Michel et Eutykhios lui avaient restés fidèles jusqu'à la fin, en s'efforçant tout le temps de le comprendre, le suivre et le soigner autant qu'ils le pouvaient. Une vingtaine d'années après avoir fini leur travail à la Vierge de Peribleptos, à Nagoričino ils ont tout à fait fini avec leurs doutes du début et leurs modèles initiaux et se sont tournés vers la variante de la peinture de Constantinople de la période des Paléologues, orientée vers le classicisme. Ils ont seulement confirmé à Nagoričino leur habileté à incorporer un grand nombre de thèmes dans la décoration et à les disposer facilement sur les murs. En gardant les formules anciennes et en les complétant en même temps de nouveaux détails, ils ont réussi à enrichir des scènes nombreuses par les nouveautés iconographiques connues ou inconnues dans les périodes de Commène et celle d'avant. En tout cas, l'élaboration de ces fresques suivant ce procédé nouveau demandait des peintres les connaissances spéciales et des efforts supplémentaires. Il est dommage que le plus grand nombre des fresques

représentant les Grandes fêtes sont très endommagées, car elles étaient les meilleurs exemples de cette habileté des auteurs. Nous avons montré sur la représentation de la Dormition (qui est très bien conservée), avec combien d'adresse Michel et Eutychios avaient utilisé leurs savoirs et introduit dans l'image les nouveautés de son époque.

Créées dans la phase du développement complet de l'art byzantin du début du XIV^e siècle, les fresques de Nagoričino sont imprégnées de l'aspiration vers l'ordre, la symétrie et l'équilibre, mais non pas à la manière du siècle précédent par la réduction de nombre des figures et la structure géométrique de la composition, mais par la disposition bien conçue des participants de la scène et des éléments secondaires de l'image. Les scènes sont parfois très compliquées, comme celles de l'enseignement et des miracles du Christ. Cependant, dans d'autres, le nombre de figures est augmenté (comme par exemple dans la Descente de la croix) et les peintres les ont organisés habilement et formé des unités très suggestives. Ces compositions-ci démontrent la pleine maturité de Michel et Eutychios, donnent la preuve qu'ils avaient complètement accepté les principes de la peinture de Constantinople, avec un grand nombre de figures élançées à dimensions réduites et leur incorporation dans l'ambiance aux signes multipliées de l'espace. Ils réussissent avec facilité le modelé des figures, les mettent en mouvement ou projettent en racourci. Cette sûreté dans la réalisation et la saturation de l'expérience, se transforment quelquefois en routine que nous rencontrons après dans leurs œuvres postérieures, à Gračanica (1318—1321) et à St. Nikita (environ 1320) et ici, partiellement, dans les scènes de la Communion des apôtres, la Cène ou le Lavement des pieds.

Le cycle de l'Apparition après la mort à Nagoričino est surtout bien présenté; plusieurs images de ce cycle (les Femmes sur le tombeau de Christ, l'Apparition du Christ sur la mer de Tibériade, Christ parle à Pierre avant l'Ascension) appartiennent certainement aux meilleurs œuvres du début du XIV^e s. dans l'art serbe et byzantin. Les recherches de Michel et Eutychios, dessinateurs et coloristes, sont entrées avec Nagoričino dans la phase développée des formes et des harmonies classicistes, tandis que la disposition des figures dans les compositions compliquées du point de vue iconographique, ne représentent plus pour eux aucune difficulté. Ils remplissaient l'image de volume rigoureusement restreint de différent contenu pictural, fondé sur les détails de l'intérieur, des habits et des armes minutieusement peints. Par ce procédé, ils ont réussi inévitablement à produire l'impression du décoratif. Ainsi, dans les scènes du cycle de St. Georges prédominent le dessin réduit, ornemental et le désir d'introduire un grand nombre de participants dans chaque scène, de ne rien omettre, et, de ce fait, les formes sont surchargées de détails et les scènes obtiennent le caractère d'un récit léger inconséquent.

Le grand savoir de dessinateur de Michel et Eutychios est aussi bien évidente sur d'autres scènes de l'église: le Trahison de Judas, l'Annonciation, la Dormition... L'illustration du 16 janvier dans le Ménologe représente la réalisation d'un beau spectacle avec Pierre endormi et l'ange qui le réveille d'un geste délicat — c'est un dessin parfait, le jaune clair et le bleu des habits de Pierre et de l'ange sur la base foncée font de ce petit image un chef-d'œuvre de la peinture de Nagoričino. La disposition de Michel et Eutychios à introduire dans la composition un grand nombre de figures et une suite de détails non obligatoires du point de vue iconographique, s'est montrée tant dans leur peinture de l'arrière-plan représentant l'architecture que celui avec le paysage. L'architecture cependant reste régulièrement dans le second plan sans se mêler avec les figures, en conservant seulement leur rôle décoratif. L'architecture peinte à Nagoričino tend surtout vers le haut, surpasse la figure humaine et ferme presque entièrement la scène. Un tel traitement de l'architecture en arrière-plan a été cependant évité par les plus grands peintres de l'époque, même par Michel et Eutychios eux-même dans leurs meilleures œuvres. Pour diminuer sa mise en relief trop évidente et l'impression inévitable de son poids, ils l'avaient peinte régulièrement en tons clairs et avec la diffusion de ses formes massives; ils obtenaient donc en résultat une forme plus légère et rarefiée. En se rappelant des modèles de l'art antique et chrétien précoce, comme d'ailleurs l'ont fait leurs contemporains, ils animaient les ouvertures de rideaux et décoraient les façades et les lunettes en imitation de relief. La preuve que Michel et Eutychios avaient pris comme leurs grands modèles certains images de Constantinople ou de Salonique, sont de beaux paysages sur les fresques de Nagoričino (Gethsémani de la scène de la Dormition, le Chemin de la Croix, le Crucifiement du Christ, certaines scènes du Ménologe) qui comptent parmi les plus belles œuvres de la sorte dans la peinture byzantine tardive.

Sur les meilleurs images de Nagoričino, signés par les deux peintres, le modelage est uniforme, fondé sur les riches rapport de couleurs et la concordance expérimentée de tons, tandis que le dessin est sûr et avec rares déformations. C'est le cas de l'image du Christ Pantocrator de la coupole centrale et de la Vierge de l'abside. De nombreuses bustes d'évêques dans le sanctuaire sont également peints avec beaucoup d'attention et les variations de leurs physionomies et de la forme de leurs chevelures et leurs barbes, leur donnaient des caractères de portraits. Les images des saints évêques de la zone la plus inférieure sont peints avec beaucoup d'adresse: ce sont St. Jean l'Aumônier, St. Ignace le Théophore, St. Grégoire le Théologien et St. Spyridon. De l'autre côté, les saints militaires du naos démontrent amplement la direction de l'art tardif de Michel et Eutychos, qui est d'ailleurs celle de la peinture byzantine après 1320. Ce sont de beaux éphèbes charmants, de construction gracieuse, de taille élancée et aux mouvements élégants. Leurs habits, armes, cuirasses et boucliers sont dessinés avec tous les détails, ce qui sans aucun doute surcharge l'image et y introduit l'esprit d'ornementation et de décoration. Cependant, les attitudes de parade des saints militaires ne dépasse nulle part à l'affectation; ils gardent toujours la gravité et l'immobilité de l'art plus ancien. Les visages des jeunes saints — Démétrios, Procope, Oreste — sont peints avec beaucoup de soin, comme sur les icônes, et l'expression noble de leurs visages est complétée par leurs habits, chitons et pélerines parfaitement peints, aux longs plis et aux bels ornements. Le même procédé, aux mêmes résultats, est utilisé pour la peinture des effigies de St. Jacob de Perse, St. Georges Gorgos et St. Eugraphe, auxquels se joignent le saints moines et mélodes du narthex, par la finesse de la peinture et un coloris chaud.

Les peintres Michel et Eutychos ont atteint à Nagoričino le sommet de leur travail artistique. Même après 1318, ils avaient continué à réaliser des grandes commandes du roi Milutin, avec plus d'élèves et plus d'énergie qui se consumait avec le temps. Probablement, tout de suite après Nagoričino, ils se sont mis à travaillé à Gračanica (1318—1321), et un changement décisif dans la peinture a survenu après la fin de leur travail sur les fresques de Gračanica. La peinture non-datée mais signée de St. Nikita près de Skopje appartient, probablement, à la dernière phase de leur travail. Bien qu'ils eussent gardé un procédé similaire concernant les formules iconographiques et la présentation du sujet, ils ont encore diminué le dessin par rapport à celui de Nagoričino, ont encore calmé le coloris, et les incarnats ont obtenu une nuance verte qui a adouci les contrastes de la couleur.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Planches

- I Saint Georges Gorgos
- II Saint Pierre
- III Saint Pachôme et un ange, détail
- IV Saint Andrien
- V Judas reçoit les trente deniers
- VI Reniement de saint Pierre
- VII Repentir de saint Pierre
- VIII Pilat livrant le Christ pour qu'on le crucifie
- IX Le Christ montant sur la croix, détail
- X Le Christ montant sur la croix, détail
- XI Le Crucifiement du Christ, détail
- XII Le Crucifiement du Christ, détail
- XIII Le Crucifiement du Christ, détail
- XIV Saint Georges jeté dans une fosse à chaux
- XV On met sur la poitrine de saint Georges une dalle de pierre
- XVI Saint Georges réssuscite un mort
- XVII L'Enterrement de saint Georges

- 17. Inscription à côté de saint Constantin Cabasilas
- 18. Inscription à côté de saint Clément d'Ohrîd
- 19. Le rouleau tenu par saint Côme le Poète
- 20. Le roi Milutin, fondateur de l'église
- 21. Le roi Milutin, fondateur de l'église, et saint Georges
- 22. Inscription à côté de roi Milutin (reconstruction)
- 23. Inscription à côté de la reine Simonida (reconstruction)
- 24. Saint Sava de Serbie
- 25. Saint Prochor de Pčinja, saint Joachim d'Ossogovo et un moine inconnu
- 26. Signature des peintres Michel et Eutykhios sur le chiton de saint Théodore le Tyron

Figures

Dessins

- 1. Inscription de ktitor au dessus de la porte ouest de l'église
- 2. Inscription de ktitor dans le narthex
- 3. Monogrammes du roi Milutin
- 4. Signature de peintre Michel sur le bouclier d'un guerrier
- 5. Inscriptions à côté de saint Georges Tropaiophoros sur l'iconostase (surface noire — inscription originale; la ligne fine — inscription postérieure)
- 6. Inscriptions à côté de la Vierge sur l'iconostase (surface noire — inscription originale; les lignes interrompues et plaines — inscriptions postérieures)
- 7. Plan de l'église au niveau de la porte
- 8. Plan au niveau des fenêtres supérieures
- 9. Coupe longitudinale
- 10. Coupe longitudinale des petites coupes
- 11. Coupe transversale
- 12. Portrait de ktitor, détail: modèle de l'église
- 13. Le livre ouvert tenu par le Christ Sauveur
- 14. Le livre ouvert tenu par le Christ Miséricordieux
- 15. Le rouleau tenu par l'ange à côté de saint Pachôme
- 16. Le rouleau tenu par la Vierge d'Intercession

- 1. Eglise de Staro Nagoričino, vue du côté est
- 2. Eglise de Staro Nagoričino, vue du sud-ouest
- 3. Fenêtre géminée de la façade occidentale
- 4. Fenêtre triple de la façade méridionale
- 5. Coupole secondaire nord-est
- 6. Coupole secondaire nord-ouest
- 7. Portail ouest
- 8. Narthex, partie sud-est
- 9. Saint Georges Gorgos
- 10. Le Christ Sauveur
- 11. La Vierge d'Intercession, détail
- 12. La Vierge d'Intercession
- 13. Saint Etienne le Premier martyr
- 14. Saint Eugraphos
- 15. Narthex, partie méridionale
- 16. Calendrier, le 2 juillet (deux saints martyrs et Présentation du Christ au Temple)
- 17. Calendrier, le 3 février (saint Syméon le Théodochos et saint Nicandre)
- 18. Calendrier, le 15 janvier (saint Jean Colybite), le 16 janvier (saint Pierre dans la prison)
- 19. Calendrier, le 5 février (saint Polyecte)
- 20. Saint Damien, détail
- 21. Calendrier, le 13 février (saint Martinien)
- 22. Narthex, partie septentrionale
- 23. Le roi Milutin
- 24. Calendrier, le 3 août (sainte Théodore de Salonique)
- 25. Calendrier, le 14 juin (le prophète Elysée)
- 26. Dormition de la Vierge

27. Dormition de la Vierge, détail
28. Dormition de la Vierge, détail
29. Dormition de la Vierge, détail
30. Dormition de la Vierge, détail
31. Saint Joseph le Poète, saint Côme le Poète et saint Jean Damascène
32. Saint Joseph le Poète, détail
33. Saint Pachôme et un ange
34. Saint Pachôme, détail
35. Le Christ Pantocrator de la coupole centrale
36. Liturgie céleste, détail
37. Liturgie céleste, détail
38. Job le Juste
39. Noé le Juste
40. Naos, partie méridionale
41. Le Christ guérissant l'hydropique
42. Luc et Cléopas racontant aux apôtres l'événement d'Emmaüs
43. La trahison de Judas, détail
44. Anne jugeant le Christ
45. Saint Georges dans une fosse à chaux
46. Saint Procope
47. Saint Démétrios et saint Nestor
48. Naos, partie occidentale
49. La décision de Pilate au sujet du Christ
50. Le premier et le deuxième reniement de saint Pierre
51. Le troisième reniement de saint Pierre
52. Repentir de saint Pierre
53. On demande au saint Georges de ressusciter un mort
54. Saint Georges ressuscite un mort
55. On met sur la poitrine de saint Georges une dalle de pierre
56. Saint Georges raclé avec des fourches
57. Saint Pierre
58. Saint Jacques le Perse, détail
59. Saint Polyeucte
60. Naos, partie septentrionale
61. Les apôtres avec les filets à pêcher
62. L'Apparition du Christ sur le Lac de Tibériade
63. Dérision
64. Dérision, détail
65. Dérision, détail
66. Le Christ montant sur la croix
67. Le retour triomphal de saint Georges après sa victoire sur le dragon
68. La décollation et l'Enterrement de saint Georges
69. Naos, partie nord-est
70. Le prophète Zacharie
71. L'Incrédulité de Thomas
72. Joseph demandant le corps du Christ à Pilate
73. Naos, partie est et le sanctuaire
74. Saint Florus et saint Lauros
75. Saint Serge et saint Bakhos
76. Saint Carpos et saint Papyle
77. L'Annonciation
78. L'Annonciation
79. Jacob le Juste
80. Le Christ parle aux apôtres après du Lavement des pieds
81. Saint Georges parlant avec l'empereur Dioclétien et saint Georges transpercé
82. Synaxe des Archanges
83. L'iconostase
84. L'iconostase, détail: saint Georges le Tropaiophoros
85. L'iconostase, en revers
86. L'iconostase, détail: la Vierge
87. Le Christ parle avec saint Pierre
88. Descente de croix
89. L'Ensevelissement du Christ, détail
90. L'Ensevelissement du Christ
91. La Cène
92. Communion des apôtres, détail
93. Communion des apôtres, détail
94. Communion des apôtres, détail
95. Saint Grégoire le Théologien et saint Basile le Grand
96. Saint Jean le Chrysostome et saint Athanase le Grand
97. Saint Grégoire de Nysse et saint Nicolas
98. Saint Cyrille d'Alexandrie et saint Jean l'Aumônier
99. Saint Poemen, détail
100. Saint Poemen et saint Hilarion
101. Saint Gerasime et saint Chariton
102. Saint Chariton, détail
103. Saint Alexis l'Homme de Dieu

ИНДЕКС

Топографски индекс

Агија у Тесалији, црква св. Ђорђа 64

Адиши у Грузији, црква 113

Албанија 41

Алксијан на Криту

црква Ај Кир-Јанис 59

црква св. Мирона 59

Амфиса у Грчкој, црква 59

Антинос 101

Аполонија у Албанији, Богородичина црква 41

Ариље, црква св. Ахилија 48, 91, 93, 94, 98, 110, 123, 126

Аркажи код Новгорода, Успенска црква 92

Арта 49, 60, 64

црква Богородице Паригоритисе 48, 58, 60, 95

црква Влахерна 61, 64

црква Като Панагија 49, 59, 61, 64

црква св. Димитрија Кацури 47

црква св. Николе тис Родјас 58

црква св. Теодоре 49

Атина 60

Горгопикос, црква 41

Атос, в. Света Гора

Ачи у Грузији, црква 113

Балканско полуострво 39, 40, 41

Банска, црква св. Стефана 27

Беотија 41, 60

Бијело Поље, црква св. Петра 91, 92, 103

Богородица Ликодиму на Атици, црква 59

Бочорма у Грузији, црква 113, 114

Бриони, Богородичина црква у Грчкој 47

Бугарска 41, 59, 64, 65

Булари у Манију, црква арханђела Михаила 117

Велбужд 27, 33

Велбушка митрополија, в. Колуша

Верија

црква св. Власија 92

црква Стара Митрополија 101

црква Христа Спаса 60, 90, 92, 102, 110, 112

Византија 40, 45, 90, 91, 95, 128

Византијско царство, в. Византија

Вири у Грчкој, црква Богородице Космосотире 46, 48, 54

Галиште, в. Оморфликсидја

Гарденица у Манију, црква св. Јована 118

Герумани код Моменвазије, црква Богородице

Пантанасе 46, 48

Градац, Богородичина црква 101

Грачаница, Богородичина црква 31, 47, 48, 52, 54, 62,

66, 68, 69, 70, 91, 93, 94, 95, 98, 103, 104, 107, 108,

109, 110, 112, 115, 116, 119, 122, 123, 126, 131,

132, 138

Грузија 40, 113

Грчка 41, 59, 60, 64

Дарфни код Атине, црква 59, 102

Дечани, црква Христа Пантократора 93, 94, 95, 111, 115, 116, 117

Египат 135

Еласон у Тесалији, црква Богородице Олимпиотисе

64, 95, 123

Епир 46, 58, 64, 68

Епирски деспотат 64

Жеглигово, област, 25, 29, 118

Жича, манастир 26, 90, 91, 94, 101

Икви у Грузији, црква 113

Иркала у Кападокији, црква 124

Јадранско море 40

Јерменија 40

Јосафатска долина 106

Кавказ 39

Какопетрија на Кипру, црква св. Николе под кровом 95, 118

Каламата у Грчкој, црква св. Харалампхија 64

Каналија у Грчкој, црква св. Николе 64

Кападокија 115

Карагедик килисе у Кападокији, црква 114

Каранлек килисе у Кападокији, црква 94

Каспијско море 39

Кијев, црква св. Софије 60, 90, 92, 94

Кипсели код Арте, црква св. Димитрија 64

Козија у Румунији, манастир 116

Козјак, планина 118

Колуша код Ђустендила, црква св. Ђорђа 27

Костур 60, 125

црква св. Атанасија 125

црква св. Таксијараха 122

Крина на Хиосу, Богородичина црква 60

Крит 59, 115

Куманово 25, 29, 47

Курапи у Грузији, црква 113, 114

Лагудера на Кипру, црква Богородице Аракиотисе 94

Лева Река код Земена, црква 41

Македонија, област 58, 61, 64, 112

Мала Азија 26, 119, 121

Манасија, манастир 54

Мани, област у Грчкој 115

Марков манастир код Скопља 29

Матенч, манастир 27, 29, 47, 58

Месемврија 60

црква св. Јована 59

црква св. Јована Алитуретоса 64

Местџи, место у Грузији 114

Метеори 125

Милешева, манастир 118, 126, 132

Мирој код Пскова, манастир 100, 101

- Мистра 60
Афендик, манастир, в. црква Богородице
Одигитрије
црква Богородице Одигитрије 91, 98, 108, 109
црква Богородице Пантанасе 98
црква Богородице Перилепте 97, 105
црква Митрополија 108, 109, 123
Млодо Нагоричино, село 27, 29
Монреале на Сицилији, катедрална црква 118
Морача, манастир 48, 93
- Назарет 100
Нахари у Грузији, црква 113, 114
Нередица код Новгорода, Спасова црква 92
Нерези код Скопља, црква св. Пантелејмона 46, 48
Несебар, в. Месемврија
Никеја, в. Никејска држава
Никејска држава 46
- Одзун у Јерменији, Горња црква 40
Оморфилисија у Грчкој, црква св. Ђорђа 58
Оснос Лука, манастир у Фокиди 59
црква Богородице 59
Осогово, планина 118
Охрид 60, 64
Охридска архиепископија 126
црква Богородице Перивлепте 26, 32, 60, 91, 92,
94, 95, 97, 101, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 112,
113, 117, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 135,
136, 137, 138
црква св. Јована Канео 91, 126
црква св. Софије 49, 60, 64, 90
- Пависис у Грузији, црква 113
Палермо на Сицилији
Марторана, црква 94
Палатинска капела 94
Панагија Сикелија у Грчкој, црква 65
Пафос на Кипру, манастир св. Неофита 117
Пелагонија 123
Пелопонез 60
Перахорио на Кипру, црква св. апостола 94
Петраки на Атици, црква 59
Пех 49, 115
црква св. апостола 26, 48, 112, 113, 126
црква Богородице Одигитрије 49, 118
Пиринејско полуострво 40
Порта Панагија у Тесалији, црква 59
Призрен, црква Богородице Љевишке 26, 31, 38, 47,
48, 49, 52, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69,
70, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 105, 107, 108,
109, 110, 112, 117, 126, 136, 138
Прилеп 60, 64
црква св. Николе 110
Проход Пчињски, манастир 61
Пчиња, река 25, 118
- Раваница, манастир 54, 95, 98
Русија 41
- Сагмата у Беотији, црква 59
Самара у Грчкој, црква 59
Сарда код Скадра, Црква VI 40
Света Гора 47, 112, 128
Ватопед, манастир 109, 110, 111, 112
Велика Лавра, манастир 47
Дионисијат, манастир 132
Ивирон, манастир 47
Протатон, Богородичина црква у Кареји 91, 92,
97, 98, 99, 101, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 112,
113, 117
Хиландар, манастир 47, 101, 102, 108, 109, 118,
122, 123
Света Земља 29
Свети Никита код Скопља, манастир 60, 92, 95, 96,
102, 108, 109, 112, 122, 123, 126, 131, 132, 136, 138
Сер, катедрална црква 90
Сион 105, 106
Сирија 40
Скопље 25, 26
црква Богородице Тројеручице 26
црква св. Ђорђа Гогра на Серви 26, 32, 122
црква св. Константина 26
- Републички завод за заштиту споменика 32
Скрипу у Беотији, црква 41
Соганили у Кападокији, Карабаш килисе, црква 90
Солун 46, 49, 64, 66, 70, 90, 97, 102, 112, 124, 125, 128
Влатадон, манастир 65
Св. Јефимије, параклис уз базилику св.
Димитрија 90, 91, 102, 103, 108
црква пророка Илије 64
црква св. апостола 48, 54, 58, 59, 64, 66, 67, 68, 91,
95, 97, 102, 131
црква св. Катарине 48, 49, 54, 58, 59, 66, 68, 91, 108
црква св. Николе Орфаноса 64, 90, 91, 92, 102, 103,
108, 110, 112, 115, 116, 117, 122, 123, 132, 135, 136
црква св. Пантелејмона 49, 59, 60, 68, 91
црква Таксидраха 60
Соноани, манастир 48, 92, 98, 109, 126
Србија 26, 46, 48, 59, 64, 90, 91, 97, 116, 121, 128
Српска црква 126, 128
Стара Ладога, црква св. Ђорђа 92, 114
Студеница
Богородичина црква 101, 126, 130
Краљева црква (црква св. Јоакима и Ане) 26, 90,
91, 92, 95, 97, 98, 102, 103, 104, 119, 121, 126, 128,
129, 131, 133, 134, 136, 138
црква св. Николе 132
Суздал, саборна црква 103
Сушина код Скопља, село 25
- Тереја у Грчкој, црква Стара епископија 46, 48
Тесалија 64
Трагеја код Халке на Наксосу, црква св. Ђорђа 115
Трапезунт 41
Трескавец, Богородичина црква 115, 117
Тријадина, област 25
Трифил, црква у Кипарисији 65
Трново, црква Четрдесет мученика 103, 115, 116
- Филипијас код Арте, црква Богородице Пантанасе 48
- Христијану на Пелопонезу, црква 59
- Цариград 46, 47, 53, 59, 60, 90, 97, 103, 112, 122, 124,
126, 128, 134, 135
Атик Мустафа-паша џамија, црква 59
Богородица Памакархистос (Фетије џамија), црква
48, 94, 135
Календер-хане џамија, црква 59
Килисе џамија, црква 97
Константина Јиспа, црква 60
Одалар џамија, црква 93
Св. Ђорђе Горг, црква 122
Св. Теодор, црква 60
Хора (Кахрије џамија), манастир 48, 94, 97, 98,
101, 107, 108, 134, 135
Христос Пантеопт, црква 60
Цариградска патријаршија 126
Шејх Мурат мешчиди, црква 59
- Царство, в. Византија
Цвирми у Грузији, црква 113
Црква, в. Српска црква
Црно море 39
- Чарекле килисе у Кападокији, црква 94
- Шар-планина 25

Индекс личних имена

- Ајналов Д. В. (Айналов Д. В.) 102, 110
Анатолије, песник византијски 99
Андервуд П. А. (Underwood P. A.) 94, 97, 98, 101,
108, 134, 135
Андреја Критски, в. Иконографски индекс
Андроник II, цар византијски 26, 103
Антоније, игумен нагорички 26
Арсеније Чернојевић, патријарх српски 29

Апокавк
Алексије, велики дукс 124
Алексије, сликар 124
Јован, велики примикирије 124
Атанасије, јереј 29
Ахимасту-Потамиану М. (Achimastou-Potamianou M.) 115

Бабић Г. 33, 34, 48, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99,
101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 112, 116,
117, 118, 119, 122, 123, 126, 131, 133, 136, 138
Белтинг Х. (Belting H.) 94, 97, 110, 111, 135
Белџајев Н. (Белџен Н.) 31, 123
Бланков Ж. (Blankoff J.) 103
Богдановић Д. 116
Божиков И. 25, 118
Бонен А. (Boonen A.) 135
Bošković G. в. Бошковић Ђ.
Бошковић Ђ. 27, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 45, 49,
54, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 91, 93, 94, 115, 122
Брајтман Ф. Е. (Brightman F. E.) 95
Браун др, путописац 29
Брубакер Л. (Brubaker L.) 32, 33
Брунов Н. И. (Брунов Н. И.) 60
Бугари 119
Бурас Х. (Bouras Ch.) 41
Бухвалд Х. (Buchwald H.) 46, 64, 65
Бухтал Х. (Buchthal H.) 96
Бупхаузен Х. (Buschhausen H.) 41

Вајцман К. (Weitzmann K.) 96, 101, 102, 111
Валтер К. (Walter Ch.) 90, 95, 124, 126
Васерштајн А. (Wasserstein A.) 32
Василије II, цар византијски 119
Васић М. М. 30, 35, 36, 40
Ватасијану В. (Vatasianu V.) 104
Веленис Г. М. (Velenis G. M.) 48, 58, 60, 64, 65
Велманс Т. (Velmans T.) 33, 34, 95, 108, 111, 118, 119,
134
Венгер А. (Wenger A.) 104, 105, 106
Венијамин, игумен нагорички 26, 27, 89, 117, 118,
123, 126
Вздорнов Г. И. (Вздорнов Г. И.) 124
Вибирал Н. (Wibiral N.) 108
Византијци 126
Владислав Граматик, преписивач и илустратор 27
Вогт А. (Vogt A.) 113
Вокотопулос П. Л. (Vocotopoulos P. L.) 47, 64, 65
Вратислав-Митровић Ј. (Wratislaw-Mitrovic L.) 31,
104
Вријеније Јосиф 124
Вуловић Б. 54

Герман, патријарх цариградски, в. Иконографски
индекс

Герман II, патријарх цариградски 106
Гјолес Н. (Gkioles N.) 41, 48, 64, 94, 95, 118
Глигоријевић-Максимовић М. 107, 115
Грабар А. (Grabar A.) 33, 90, 94, 96, 97, 101, 103, 115,
123, 136
Грале В. (Grape W.) 97
Григорије Наски, в. Иконографски индекс
Григорије Палама, в. Иконографски индекс
Григоровић Барски В. И. (Григоровић Барски В.
И.) 49
Гримел В. (Grumel V.) 103
Грирсон Ф. (Grierson Ph.) 119
Грозданов Ц. 33, 118, 126, 127
Грујаћ Р. М. 26, 31
Гума-Петерсон Т. (Gouma-Peterson Th.) 108, 113

Данило II, архиепископ српски 25, 26, 27, 49, 119
Даризес Ж. (Dartuzes J.) 126
Дворник Ф. (Dvornik F.) 126
Делвоа III. (Delvoye Ch.) 60
Делеј И. (Delehay H.) 115
Демус О. (Demus O.) 91, 94, 95, 118, 127
Дер Нерсесијан С. (Der Nersessian S.) 94, 107, 119,
122
Дероко А. 31, 38, 47, 48, 54, 57
Дил III. (Diehl Ch.) 49
Димитријевић С. М. 29
Динић М. 25
Дифрен С. (Dufrenne S.) 94, 98, 108, 109

Драндакис Н. В. (Drandakis N. V.) 115, 116
Дујчев И. 119

Ђорђевић И. М. 27, 33, 49, 124
Ђурић В. Ј. 26, 33, 34, 40, 45, 49, 90, 91, 93, 95, 98,
102, 103, 112, 113, 118, 119, 121, 125, 126, 127,
128, 137, 138

Евтихије, сликар 26, 30, 32, 33, 34, 89, 90, 92, 98, 100,
102, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 125, 127, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Еглов Т. (Egloff Th.) 103

Жерфанион Ж. де (Jerphanion G. de) 94, 115
Живковић В. 93, 94, 98
Жиги М. (Jugie M.) 104, 105
Жоливе-Леви К. (Jolivet-Levy C.) 119

Иванов Ј. (Иванов Ј.) 26, 27, 29, 38
Иванова К. (Иванова К.) 118
Исак II Комнин, цар византијски 119

Јагић В. 26
Јањин В. Ј. (Јањин В. Ј.) 103
Јеремија, јереј 29
Јован Геометар, песник византијски 105
Југовић М. 126

Калокирис К. Д. (Kalokyris K. D.) 104, 115
Калописи-Верти С. (Kalopissi-Verti S.) 124
Караискај Ђ. (Karaiskaj Gj.) 40
Катлер А. (Cutler A.) 119
Кашанин М. 31, 91
Кирил Пејчиновић, јеромонах 29
Кисас С. (Kissas S.) 32, 34, 118, 122, 125, 127
Ковачевић Ј. 118
Козма Индикоплов 99
Кожухаров С. (Кожухаров С.) 25, 118
Комата Д. (Komata D.) 40
Комнини, династија византијска 59, 117
Кондаков Н. П. (Кондаков Н. П.) 26, 29, 38, 43, 49
Конески Б. 123
Константијниди Е. К. (Constantinides E. C.) 95, 123
Кораћ В. 39, 49, 112, 113
Котас В. (Kotas V.) 113
Коури Е. И. (Kouri E. I.) 34
Крсто, јереј из Знепоља 29
Крумбахер К. (Krumbacher K.) 113, 114
Ксинтопулос А. (Xyngopoulos A.) 27, 32, 60, 64, 65,
110, 124, 125, 131

Л Турно М. (Le Tourneau M.) 49
Лазарев В. Н. (Лазарев В. Н.) 34, 95, 101, 114, 123
Ласкариси, династија византијска 64
Лафонтен-Дозон Ж. (Lafontaine-Dosogne J.) 34, 93,
101
Леди Ж. (Ledit J.) 100, 105, 106, 107

Мавролинов Н. (Мавролинов Н.) 25, 27, 31, 39, 54,
65
Магвајер Х. (Maguire H.) 111
Македонци, династија византијска 102
Максимијан, император римски 124
Манго С. (Mango C.) 59, 94, 97, 105, 117, 135
Манојло Комнин, цар византијски 119
Манојло Комнин Дука, деспот византијски 119
Марк-Бајнер Т. (Mark-Weiner T.) 34, 113, 114
Марковић В. 25, 29, 47
Меџоу А. Х. С. (Megaw A. H. S.) 94
Мејендорф Ј. (Meyendorff J.) 96
Мекси А. (Meksi A.) 40
Мерсаније Е. (Mercenier E.) 99, 100, 101, 102, 106, 107
Месеснел Ф. 31, 65
Метјус Т. Ф. (Mathews Th. F.) 59, 60, 64
Миле Г. (Millet G.) 27, 29, 30, 32, 37, 43, 46, 47, 54, 59,
60, 65, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83,
84, 85, 87, 91, 97, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 117, 130, 131, 132, 134, 135
Миџовић П. 34, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 115, 116, 117
Милошевић Д. 33

Милутин Стефан Урош II, краљ српски 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 43, 45, 46, 47, 48, 61, 62, 67, 69, 87, 95, 109, 115, 118, 119, 121, 122, 128, 137
 Милкович-Пепек П. 26, 32, 33, 34, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 87, 90, 91, 94, 96, 97, 99, 101, 103, 108, 110, 111, 117, 119, 123, 126, 127, 134, 135, 136, 137, 138
 Мирковић Л. 121
 Мисливец Ј. (Myslivec J.) 31, 113, 114
 Михаило, митрополит скопски и нагорички 29
 Михаило, монах из Марковог манастира 29
 Михаило, сликар 26, 30, 31, 32, 33, 34, 89, 90, 92, 98, 100, 102, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
 Михаило Шишман, цар бугарски 27, 38
 Мишел А. (Michel A.) 30
 Моралди Л. (Moraldi L.) 104, 113
 Муркич Д. (Mouriki D.) 91, 94, 95, 97, 134, 135

Немањини, династија српска 126
 Ненадовић С. 31, 38, 39, 45, 46, 47, 48, 52, 54, 61, 64, 65, 66, 67, 70
 Никола, јереј 26
 Никола, протомјестор Љевнице 31, 67, 70
 Никодим, архиепископ српски 87
 Никонаос Н. (Nikonanos N.) 48, 49, 64, 65, 68
 Новаковић С. 25, 29, 113, 118
 Нордхаген П. Ц. (Nordhagen P. J.) 101

Окуљев Н. Л. (Окунев Н. Л.) 26, 30, 31, 36, 38, 39, 40, 60, 91, 93, 94, 98, 104, 111
 Омон А. (Omont H.) 102
 Орландос А. (Orlandos A.) 46, 47, 48, 49, 54, 58, 59, 64, 65, 95, 124
 Остерхаут Р. Ц. (Ousterhout R. G.) 48

Палас Д. (Pallas D.) 64, 110, 111
 Палеолози, династија византијска 46, 89, 90, 91, 114, 118, 132
 Панић Д. 48, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 107, 108, 109, 110, 112, 117, 126, 136
 Пападопулос-Керамевс А. (Papadopoulos-Kerameus A.) 105
 Пари Ш. Ф. (Paris Ch. F.) 107
 Пасадеос А. (Passadeos A.) 64, 65
 Патерсон-Шевченко Н. (Patterson-Sevchenko N.) 34, 93
 Паун, парох староначорички 29
 Пелеканидис С. (Pelekanidis S.) 32, 60, 90, 102, 110, 112, 125
 Петар Андреја 29
 Петковић В. Р. 27, 29, 31, 32, 34, 38, 39, 61, 93, 94, 101, 109, 112, 113, 115, 118, 119, 123, 132
 Петковић С. 93
 Петров К. 32
 Петронијевић Д. 31
 Пикар Ш. (Picard C.) 96
 Пјомбинио Ф. И. (Piombinos F. I.) 32
 Подобједова О. И. (Подобедова О. И.) 119
 Покровски Н. (Покровский Н.) 102, 105, 109
 Поповић В. 29
 Поповић Ј. 111, 123
 Поповић Ј. Д. 34, 95
 Поповић П. Ј. 30, 31, 35, 38, 39, 45, 58, 59, 61, 62
 Привалова Е. Л. (Привалова Е. Л.) 113, 114
 Прогон Згур, велики хетерјарх 26

Радин Нагоричанин, анагност 25
 Радочић С. 31, 32, 33, 34, 96, 104, 107, 112, 118, 119, 127, 129, 131, 132, 134, 137
 Расолкоса 3. 115
 Рафайло, потписао се у цркви 29
 Рашенов (Rachénov A.) 59, 64, 65
 Рестле М. (Restle M.) 114
 Роман Мелод, в. Иконографски индекс
 Роман IV Диоген, цар византијски 25, 30

Сава св., архиепископ српски, в. Иконографски индекс
 Сава III, архиепископ српски 61
 Саладен А. (Saladin H.) 49
 Симеон, цар бугарски 25
 Симонида, краљица српска 25, 26, 31, 46, 87, 118, 119
 Скабаланиович М. (Скабалланович М.) 105

Соболева М. А. (Соболева М. А.) 101
 Сотирју Г. А. (Sotiriou G. A.) 49, 59, 90, 91, 99, 101, 103, 108, 114, 131
 Сотирју М. (Sotiriou M.) 34, 59, 90, 91, 99, 101, 103, 108, 114, 131, 136
 Спахију Х. (Spahiu H.) 40
 Срби 122
 Срећковић П. 26, 27, 29
 Стефан Урош III (Дечански), краљ српски 27, 29
 Стикас Е. (Stikas E.) 58
 Стилиану А. (Stylianou A.) 94, 95, 118
 Стилиану Ц. А. (Stylianou J. A.) 94, 95, 118
 Стојаковић А. 34, 134
 Стојановић Ј. 26
 Суботић Г. 64

Талбот Рајс Д. (Talbot Rice D.) 108, 109, 110
 Татић Ж. М. 26, 30, 35, 37, 38, 39, 40, 57, 59, 67
 Теодор Студит, в. Иконографски индекс
 Теофан Керамевс 109
 Тисендорф К. (Tischendorf C.) 104, 113
 Тошић Б. 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 116, 119, 123, 126, 138
 Томадакис Н. В. (Tomadakis N. V.) 96
 Томековић С. 118
 Томовић Г. 26
 Томовски К. 49, 64
 Турци 26, 27, 33, 119

Ђурковић С. 49, 112, 113
 Ђуровић-Љубиковић М. 122
 Ђурчић С. 31, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 67, 69

Успенски Б. А. (Успенский Б. А.) 130

Фисковић Ц. 40
 Фоллиери Х. (Follieri H.) 125
 Франке П. (Franke P.) 95
 Фролов А. (Frolow A.) 32, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 102, 103, 107, 110, 111, 112, 113, 130, 131, 132, 135

Хадерман-Мизгуни Л. (Hadermann-Misguich L.) 33, 123, 131
 Хадзидакис М. (Chatzidakis M.) 34, 125, 134
 Хадзиниколау А. (Chatziniolaou A.) 64
 Халенслебен Х. (Hallensleben H.) 26, 27, 32, 74, 75, 77, 78, 82, 87, 90, 119
 Хаман-Мак Лин Р. (Hamann-Mac Lean R.) 27, 32, 74, 75, 77, 78, 82, 87
 Хази Василевић Ј. 25, 26, 29, 38, 61
 Хенди М. Ф. (Hendy M. F.) 119
 Хоккинс Е. Ц. В. (Hawkins E. J. W.) 60, 94, 117
 Христофор Митилински, византијски песник 116
 Хунгер Х. (Hunger H.) 121

Цитуриду А. (Tsitouridou A.) 90, 91, 102, 108, 110, 112, 115, 117, 122, 123, 132, 133, 135
 Цуиш Ш. (Tsouji Sh.) 97, 129

Чубинашвили Г. Н. (Чубинашвили Г. Н.) 114

Џумурова-Јањатова Н. 123

Штефан К. (Stephan Ch.) 91, 97, 102
 Штефанеску Ј. Д. (Ștefănescu J. D.) 95
 Штриговски Ј. (Strzygowski J.) 40
 Шупут М. 49

Иконографски индекс

Авель 102
 Адам 97, 102
 ађели 75, 76, 89, 90, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 110, 115, 128, 129, 131, 132

анђели-ђакони 44, 74, 90, 93, 95, 128
у монашкој одећи 87, 117, 137
арханђели 95, 119, 126, 133
Гаврило 71, 77, 98, 99, 119, 124
Михаило 71, 119, 124
архиепископи свети 44, 71, 73, 74, 79, 90, 91, 93, 94, 126,
127, 128, 136, 137
Атанасије маг., в. св. Ђорђе, циклус

Благовести, в. Велики празници

Благовести Захарији 85

Богојављење 101

Богородица 48, 77, 90, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 104,
105, 107, 109, 110, 112, 113, 118, 128, 129, 130,
133, 134

духовна гора 99, 107

Заступница, в. Параклиса

Знамења 93

Кехаритомена 29, 77, 100, 123

кћер Давидова 96

на иконостасу 29, 31, 33, 38, 44, 78, 123

Одигитрија 100

престо 106

са Христом 94, 97

са Христом на престоу 71, 90, 127, 136

Царица 105

циклус 34, 44, 73, 92, 93, 128, 134, 135

Благовести Ани 74

Благовести Иоакиму 74

Благовести на бунару 74

Благослов три јереја 74

Богородица пије воду избличена 74, 92

Ваведене Богородице 92

Захарија предаје Богородицу Јосифу 74, 135

Захаријина молитва пред штаповима просилица

74, 134

Иоаким и Ана се враћају из храма 73

Јосиф одводи Марију 134

Јосифови престоји 74, 135

Миловање Богородице 74, 135

Одбијање дарова 73, 92

Рођење Богородице 74, 85, 92, 107

Вазнесење, в. Велики празници

ватрена кола 95

Велики празници 90, 92, 100—107

Благовести 77, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 105, 107, 133,
134

Вазнесење 73, 90, 91, 95, 103, 107, 109, 110

Крштење 76, 101, 102, 105

Лазарево васкрсење 75, 102

Преображење 86

Распеће 102, 130

Рођење Христово 75, 82, 100, 101, 133

Силазак св. Духа на апостоле 75, 91, 103, 107

Силазак у ад 75, 94, 102, 103, 105, 107

Сретење 75, 82, 101, 102, 135

Улазак у Јерусалим 75, 102, 130, 135

Успење Богородице 31, 33, 82, 85, 101, 103, 104,
105, 106, 107, 115, 118, 129, 130, 133, 134, 135

Воздвижење Часног крста 84

Гетсиманија 103, 129, 135

Голгота 112, 113

Господ, в. Христос

Далијан, император римски 113

Дванаест великих празника, в. Велики празници

Деизис, 93, 122

Диоклецијан, император римски 113

Дионис, грчки бог 101

Духови, в. Силазак св. Духа на апостоле

Ева 97, 102

Емаус 132

Јављање анђела Јосифу, в. Рођење Христово

Јерусалим 131

Јефонија, в. Успење Богородице

Јордан, в. Крштење

Јосифов сан, в. Рођење Христово

Јуда Искаротски 111

Калемлар, в. Менолог

Керамисон св. 76, 96

Крштење из Менолога 45, 84, 117

Крштење, в. Велики празници

Купање малог Христа, в. Рођење Христово

Лазарево васкрсење, в. Велики празници

Ласија, в. св. Ђорђе, циклус

Логос 105, 106, 124

Лоза Јесејева 29

Лонгин центурион, в. Распеће

Мандилион 85, в. Убрус св.

Марија, в. Богородица

Марија Јаковљева 109

Марија Магдалена 109, 110

Менолог 34, 35, 78—85, 114, 115, 124, 128, 133, 135,
136

Месија, в. Христос

Мојсije на брду Хориву 132

Мукс Христове, в. Христово страдање

Небеска литургија 75, 95, 128

Неопалима купина 107

Петозарни мученици 124

Подизање Богородице на небо, в. Успење Богородице

Поклој вилејемске дечице 83

Покров Богородице 107

Премудрост Божја 107

Премудрост сазидана себи храм 107

Пренос нерукотвореног образа Христовог из Едесе

у Цариград, в. Убрус св.

Преображење, в. Велики празници

Причешије апостола 71, 90, 91, 92, 101, 110, 111, 127,
128, 131, 134

„Пророци су те нагостили“ 90, 99, 105, 106

Пророци и праведници старозаветни 75, 76, 85, 95,
96, 97, 98, 104, 130, 136

Авакум 98

Аврам 74, 97, 136

Амос 82, 98

Ана 75

Арон 76, 98

Валаам 85, 99, 104, 107

Гедон 85, 104, 106

Давид 75, 87, 96, 97, 98, 102, 104, 107

Данило 77, 85, 98, 99, 104, 107

Енох 98

Захарија 75, 83, 98

Илија 75, 95

Исаија 79, 85, 105, 106, 130

Исус Навин 84

Јаков 77, 85, 98, 99, 104, 107

Језекил 80, 85, 104, 106

Јелисеј 75, 80, 82, 95

Јеремија 75, 95

Јесеј 99

Јов 75, 98

Јоил 81, 95, 98, 136

Јона 102

Јосиф Прекрасни 75, 98

Малахија 83

Мелхиседек 76, 98

Михеј 82, 85, 116

Мојсije 76, 84, 98, 99, 104, 107

Ноје 75, 98

Оснја 81

Ровоам 78, 97, 136

Рувим 78

Самуил 75, 86, 98

Сит 98

Соломон 75, 78, 87, 97, 98, 102, 104, 107, 136

Софонија 75, 95

Распеће, в. Велики празници

Реч Божја, в. Логос

Рођење Христово, в. Велики празници

Рука Божја 77, 114, 115

Руно Гелеоново 106

Сабор арханђела 77, 124

Сабор апостола 79

света

Агатија 79
 Агата 79
 Агавтоклија 84
 Акилина 81
 Александра 77, 115
 Ана 80
 Ана, Богородичина мајка 98
 Аполинарија 83
 Васа 85
 Гликерија 80, 81
 Дарија 81
 Евгенија 82
 Евлампија 80
 Евтропија 82
 Еликоинда 82
 Епистима 81
 Епихарија 85
 Ефросинија 85
 Зиновја 80
 Јевдокија 85
 Јелена, царица 87, 118, 119, 121
 Јелисавета 22
 Јефимија 80, 84
 Јулијана 82
 Јулита 79
 Кирила 79
 Ксенија 83
 Мамелхта 81
 Макрина 80
 Марија, мученица 80
 Марина 80
 Милитина 84
 Недела 80
 Пелагија 81
 Полихронја 78, 115
 Прискила 84
 Синклитика 83
 Соломонија 81
 Софија 84
 Текла 85
 Теодора 81
 Теодора Солунска 84
 Теодосија 80, 82, 83
 Теодота 80
 Теодула 83
 Фаустина 80
 Харитина 81
 Хрисанта 81

свети

Аверкије 75, 118
 Авксентије 77, 83
 Автоије 77, 124
 Аврамије 80
 Агалит 84
 Агатагел 74
 Агатионик 84
 Агато 78, 115
 Адријан 77
 Аитал 80
 Акакије 75, 118
 Акесима 80
 Акила 80, 84
 Акиндин 77, 80, 124
 Александар 77, 80, 81, 84, 124
 Александар Александријски 71, 99
 Александар епископ 80
 Алексије Божи човек 75, 118, 135
 Алимпије Столпник 76
 Ананија 75
 Ананија апостол 80
 Анастасије 83
 Анатолије 71, 81
 Андреја 80, 85
 Андреја апостол 126
 Андреја Критски 80, 99, 104
 Андреја Стратилат 79, 85
 Андроник 77, 80
 Анемподист 77, 124
 Аникита 85
 Антип 74, 78, 81
 Антипа 74
 Антилатар 71
 Антиох 80
 Антоније 81, 83, 85
 Антоније Велики 87, 117, 137
 Антоније Цариградски 83
 Антонин 78, 80

Апологије 80
 Арета 77, 81, 124
 Арсеније 87, 117, 137
 Артемије 77, 81
 Астије 79, 117
 Атанасије 83
 Атанасије Атоски 75, 118
 Атанасије Велики 71, 79, 83
 Атик 71, 74, 81
 Атинодор 82
 Ахилије 73, 81
 Вавила 73, 82
 Вакх 78
 Вартоломеј апостол 80
 Василијан 80
 Василид 84
 Василије 73
 Василије Велики 71
 Василије монах 84
 Васоја 84
 Вендимијан 82
 Венидикт 79
 Венијамин 78, 87, 122
 Викентије 83
 Власије 73, 74, 83
 Вонифатије 78
 Гајан 85
 Галактион 74, 81
 Генадиије 71, 78
 Георгије 83
 Герасим 75, 118
 Герман Цариградски 104, 105
 Геронтије 78, 115
 Говдела 85
 Гордије 78, 83
 Григорије 83
 Григорије Акрагантски 73
 Григорије Богослов 71, 83, 136, 137
 пренос моштију 83
 Григорије Двојеслов 73
 Григорије Декаполит 82
 Григорије из Јерменије 73
 Григорије Ниски 71, 83, 109
 Григорије Палама 110
 Григорије Чулотворац 73
 Дала 82, 85
 Дамјан 79, 82, 87, 117
 Данило Столпник 76
 Дарије 78
 Дијадох 71
 Димитрије 77, 82, 124, 125, 137
 Апокавхос 125
 Диодор 82
 Диомид 85
 Дионисије 81
 Дионисије Александријски 81
 Дионисије Арсепит 73, 103
 Дометије 74, 81, 83, 85
 Домини 75, 81
 Доротеј 80, 81
 Ђорђе 78, 113, 115, 121, 123, 128, 133, 134
 Брзопомоћник 122, в. Горг
 Горг 34, 87, 122, 137
 Диасоритис 29, 78, 123
 из ктиторске композиције 87, 118, 119
 на иконостасу 27, 33, 38, 44, 78
 Победоносац 115, 121, 123, в. Тропеефорос
 Тропеефорос 36, 78, 87, 123
 шкључе 31, 34, 76, 113–115, 128, 132
 Диоклетијан осуђује на смрт св. Ђорђа и
 Александрију 77
 Неверица да св. Ђорђе може да васкрсне
 мртваца 77
 Посећење св. Ђорђа 77, 114
 Сахрана св. Ђорђа 77, 114
 св. Ђорђа болу у стомак 76, 113
 св. Ђорђа гробу металним грабљама 77, 114
 св. Ђорђа туку волујским жилама 76
 св. Ђорђа храбри анђео 76, 113
 св. Ђорђе васкрсава умрлог 77, 114
 св. Ђорђе и принцеза са савладаном аждахом
 77, 114
 св. Ђорђе испија отров 76
 св. Ђорђе лечи два вола сељаку 77
 св. Ђорђе на точку 76, 113
 св. Ђорђе обара идоло 78, 114
 св. Ђорђе пред Диоклетијаном 76, 113
 св. Ђорђе пред царем 76, 113

Св. Ђорђе раздаје имање 114
 Св. Ђорђе у кречани 76, 113
 Св. Ђорђу полагају камен у груди 77
 Св. Ђорђу забијају клинче у стопала 76, 114
 Смрт Гликеија 114
 Смрт других хришћана са св. Ђорђем 77, 114
 Убијање хришћана 76, 113
 Евгеније 77, 82
 Евграф 87, 124, 137
 Евлампије 80
 Евласије 80
 Евлогије 74, 83
 Евменије 84
 Евпос 73, 85
 Евпсихије 77
 Евтихије 84, 85
 Евтропије 76, 78, 115
 Еладије 83
 Елеазар 80
 Елефтерије 73, 85
 Елпидифор 77, 124
 Емилијан 80, 85
 Епимах 80
 Епистим 74
 Епифаније 79
 Ермил 78, 83
 Зиновије 78, 80
 Зосим 83, 84
 Игњатије Богоносац 73, 82, 137
 Иларион 75, 80, 118
 Илија 83
 Илија Антиохијски 74
 Ипатије 74, 82
 Иполит 71
 Ираклије 79
 Иродион 81
 Ирон 80
 Исаврије 80
 Исакије 74
 Исидор 82
 Исмаил 82
 Јакимт 78, 80, 82
 Јаков 80
 Јаков апостол 81, 82
 Јаков Испосник 80
 Јаков Персијанац 77, 124, 137
 Јаков преподобни 83
 Јевдоким 78
 Јевсевије 71, 79, 84
 Јевсевије Исповедник 85
 Јевстатије 85
 Јевстатије Антиохијски 71
 Јевстатије Плакид 77
 Јевстатије Солунски 73
 Јевстратије 77
 Јевстратије Антиохијски 73
 Јермоген 77, 124
 Јермолај 79, 85
 Јеротеј 71, 103
 Јефрем Сирски 87, 117
 Јефтимије 82
 Јефтимије Велики 83, 87, 117, 137
 Јоаким, Богородичин отац 98
 Јоаким Осоговски 25, 33, 87, 117, 118, 126
 Јоаким Сарандапорски, в. Јоаким Осоговски
 Јоаникије Чудотворац 83
 Јован 80
 Јован Богослов, в. Јован јеванђелиста
 Јован Дамаскин 87, 99, 104, 105, 107, 117
 Јован Златоусти 71, 84
 Јован јеванђелиста 73, 75, 91, 93, 95, 104, 108, 112, 113
 Јован Каливнт 75, 83, 118
 Јован лекар 79
 Јован Милостиви 71, 137
 Јован Претеча 78, 93, 94, 101, 102, 124
 Благовести Захарија 85
 Јован криштава народ 132
 Проповед Јована Претече 83
 Рођење Јована Претече 79
 Јован Рјалс 118
 Јосиф 74, 80, 117
 Јосиф блажени 79
 Јосиф епископ 81
 Јосиф из Ариматеје 104
 Јосиф Песник 87, 117, 137
 Јувеналије 71, 82
 Јуда брат Божи 71, 81
 Јулијан 79, 83, 85
 Јулијан епископ 80
 Јуст 79
 Јустин 79
 Јустин Философ 78, 116
 Карп 78, 80
 Картерије 81
 Квинтијан 82
 Кесарије 74, 78, 81, 135
 Киријан 73, 81
 Кир 79
 Кирил 80, 82
 Кирил Александријски 71, 136
 Кирило, словенски просветитељ 117, 118
 Кирик 79
 Клавдије 82
 Клеопа апостол 81
 Климент 83
 Климент Анкирски 71
 Климент Охридски 33, 74, 126
 Козма 74, 84, 85
 Козма лекар 79, 82, 87, 117
 Козма Мајумски, в. Козма Песник
 Козма Песник 87, 104, 117, 118
 Константин Кавасила 33, 74, 126
 Константин цар 87, 118, 119, 121, 126
 Коприја 80
 Крискент 82
 Ксант 85
 Ксенодох 79
 Лав 84
 Лав Римски 73
 Лавр 78, 85
 Лаврентије 85
 Лампад 79
 Леонтије 76, 81, 82
 Лонгин 81
 Лука јеванђелиста 74, 77, 81, 98, 136
 Лукијан 73, 78, 79, 81, 84
 Лукије 81
 Макавеји 81
 Макарије 82
 Макарије Велики 83
 Максим 82, 83, 84
 Максим Исповедник 84, 85, 116
 Максимјан 78, 80
 Мама 78
 Мануил 82, 83
 Мардарије 77
 Марин 81
 Маркел 83
 Маркела 84
 Маркелјан 80, 81
 Марко 85
 Марко јеванђелиста 75, 77, 78, 79, 82, 95, 96
 Мартин 75, 80
 Мартинијан 84
 Мартирије 81
 Матеј јеванђелиста 78, 85, 96, 97, 98
 Мелетије 71, 83, 104
 Мелетије Антиохијски 71
 Мелитон 78
 Меркурије 77
 Методије 79, 82
 Методије Патарски 71
 Методије, словенски просветитељ 116, 118
 Методије Цариградски 71, 127
 Мина 77
 Мина Каликеладос 77, 124
 Митрофан 71, 80
 Михаило 80
 Модест 71, 82
 Назарије 80
 Неофит 84
 Нестор 77, 82
 Никандр 82
 Никанор 83
 Никита 77, 84
 Никита преподобни 81
 Никифор 71, 79, 83
 Никифор Цариградски 71
 Никола 71, 124
 Никола Мирликијски 48, 78, 93, 94
 циклус 31, 34, 44, 74, 93, 113, 128, 135
 Рођење св. Николе 74
 Св. Никола полази у школу 74
 Св. Никола постаје Јакоп 74
 Св. Никола постаје епископ 74
 Св. Никола постаје презвитер 74

Св. Никола се јавља цару Константину у сну 74
 Св. Никола се у сну јавља Евлавију 74
 Св. Никола се у сну јавља епарху 74
 Св. Никола сече дрво са демонима у Птакоми 74
 Св. Никола спасава тројицу праведника од мача 74
 Чудо св. Николе на мору 74
 Никола Нови 78
 Никомидијски мученици 83
 Нил 75
 Нирса 74
 Нифон 73
 Онисим апостол 84
 Онисифор 78, 80
 Орест 77, 137
 Павле 79, 85
 Павле апостол 77, 123, 124
 усковање 79
 Павле Препрости 75, 79, 118
 Павле Тивејски 83, 87, 117
 Паладије 71
 Памфилије 84
 Панкратије 80
 Пансофије 83
 Пантелејмон 87, 117
 Папија 82
 Папила 78
 Парамон 78
 Партеније 74, 78
 Паталије 73
 Патермутије 80
 Пафнутије 85
 Пахомије 87, 117, 137
 Петар 81, 83
 Петар Александријски 73, 136
 Петар апостол 77, 91, 108, 110, 123, 126, 131
 ослобађање из тамнице 83, 133
 смрт на крсту 79
 Петар Патрикије 82
 Петар преподобни 79
 Питасије 77, 124
 Пимен 75, 118, 135
 Платон 78
 Полиевкт 78, 82, 83, 84
 Полиевкт блажени 79
 Поликарп 74
 Полионије 82
 Порфирије 78, 79
 Пров 80
 Прока 78, 80, 81
 Прокопије 77, 80, 84, 137
 Прохор Пчињски 25, 33, 87, 118, 126
 Родјон 78
 Роман 78, 80, 99
 Руф апостол 79
 Сава Освећени 87, 117
 Сава Српски 33, 77, 126
 Сава Стратилат 77
 Саватије 78, 81
 Савел 82
 Савини 81
 Салок 81
 Сампсон 79
 Севастијан 78
 Серапион 80
 Сергије 78
 Силван 74, 81
 Силвестер Римски 71
 Симеон 82, 84
 Симеон Богопримац 82, в. Срећење
 Симеон Столпник 76, 84
 Симеон Столпник из Мандре 76
 синјаски монаси преподобни 83
 Сисоје 79
 Созон 78
 Софроније 71
 Спиридон 74, 137
 Стефан 80
 Стефан Нови 84, 87, 117
 Стефан Првомученик 73, 83, 87, 122
 пренос моштију 84
 Стефан Римски 84
 Стратоник 83
 Талалеј 81
 Тарасије 84
 Тарах 80
 Татијан 83

Темистокл 82
 Теоген 83
 Теодор 79, 84
 Теодор Стратилат 80, 124
 Теодор Студит 87, 104, 105, 117
 Теодор Тирон 26, 77, 84, 119, 124
 Теодосије 83
 Теодот 74, 78, 81, 83
 Теодул 78, 81
 Теопемт 83
 Тестирикт 84
 Теофан Градос 104
 Теофан 81, 83
 Терапонт апостол 79, 81
 Терентије 79
 Тимотеј 74, 82, 85, 103, 135
 Тимотеј апостол 83
 Тимотеј преподобни 84
 Тит Римски 84
 Тихон 82
 Тома апостол 81, 104, 129
 Тома преподобни 80
 Трифун 78, 82
 Трофим 78
 Фавст 84
 Филмон 76
 Филип 84
 Филип апостол 80
 Филогеније 74
 Филотеј 84
 Флавијан 74
 Флор 74, 78, 85
 Фока 79, 85
 Фортунат 78
 Фотије 85
 Харалампхије 84
 Харитон 75, 79, 116, 118
 Харитон Исповедник 85
 Христофор 77, 124
 Светиња над светињама 105, 106
 Седам заспалих ефеских младиха 84
 серафими 86
 Силазак св. Духа на апостоле, в. Велики празници
 Силазак у ад, в. Велики празници
 Служба литургије, в. Служење литургије
 Служење литургије 71, 73, 74, 90, 91, 93, 126, 127,
 128, 137
 Соломија 109
 Софија, персонаификација Божанске премудрости 96
 Срећење, в. Велики празници
 Страшни суд 102
 Сумња Јосифова, в. Рођење Христово

Теотокос, в. Богородица

Убрус св. 75, 85, 93, 96
 Улазак у Јерусалим, в. Велики празници
 Успење Богородице, в. Велики празници

Херувими 78, 87
 хетимасија 95
 Христос 29, 48, 71, 77, 87, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 99,
 103, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 119, 121,
 128, 129, 130, 131, 134, 136
 Агнец 44, 74, 91, 93, 95, 126
 Емануило 77, 99, 106, 107, 124
 Милостиви 78, 100, 123, 124
 Пантократор 75, 94, 95, 128, 136
 Сведржител, в. Пантократор
 Светлост света 99, 122
 Свештеник 110
 Спас 87, 122
 Цар 96
 Христова земаљска делатност, чуда и параболе 73,
 90, 92, 108, 115, 128
 „Ако не будете као ово дете“ 75, 108
 Истеривање трговца из храма 75, 108
 Истеривање крвоточиве жене 75, 108
 Истеривање Петрове тапте 73, 108
 Истеривање ослабљеног 75, 108
 Истеривање слепопроног 108
 Истеривање човека од водене болести 75, 108
 Парабола о мудрим и лудим девицама 75, 108
 Парабола о митару и фарисеју 73, 108

Преполовање празника 75, 108
 Христос и Закхеј 75, 108
 Христос и Самарјанка 75, 108
 Христос код Марте и Марије 75, 108
 Христос чита у синагоги 75, 108
 Христова посмртна јављања 73, 76, 90, 92, 108, 109, 128, 132, 135
 Апостоли налазе празан Христов гроб 76, 108
 Апостоли полазе у риболов 76, 109
 Вечера у Емаусу 76, 108, 109, 110
 Јављање мироносоцима 73, 108, 109
 Јављање Христа апостолима иза затворених врата 76, 109
 Јављање Христа јеланаесторици 76, 109
 Лука и Клеопа јављају о свом сусрету са Христом 76, 108
 Мироносице и Богородица на Христовом гробу 109
 Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу 76, 108
 Мироносице на Христовом гробу 73, 108, 110, 132
 „Не дотичи ме се“ 73, 108, 110
 Неверовање Томину 73, 108, 109
 Пут у Емаус 76, 108, 110
 Христово јављање на Тиверијадском мору 76, 109, 110, 132, 135
 Христос благосиља мед и рибу 76, 109
 Христос говори са Петром после трећег јављања 73, 109, 132
 Христос се јавља Марији Магдалени, в. „Не дотичи ме се“
 Христос се опрашта од апостола на Елеонској гори 73, 109
 Христос у другом облику 109, 110
 Христова страдања 73, 74, 90, 92, 108, 109, 110–113, 115, 128, 134
 Друго одрицање Петрово 76
 Издајство Јудино 76, 111, 133
 Јосиф тражи Христово тело од Пилата 76, 111
 Јуда прима сребрњак 76, 111
 Мољитва Христова на гори 76, 111
 Одрицање Петрово 76, 111, 112, 134
 Оплакивање Христово 111
 Пењање на крст 76, 111, 112, 113, 135
 Петрово кајање 76
 Пилат предаје Христа Јеврејима 76, 111
 Пилатов суд 33, 76, 111, 112, 114, 133
 Полагање у гроб 73, 111
 Прање ногу 79, 92, 111, 112, 132
 Пут на Голготу 76, 111, 112, 113, 133, 135
 Распеће Христово 76, 111, 112, 133
 Руцање Христу 31, 76, 111, 112, 133, 134
 Скидање с крста 73, 111, 112, 132
 Тајна вечера 73, 91, 92, 111, 112, 132
 Христос говори апостолима после прања ногу 76, 111, 112, 134
 Христос пред Аном 76, 111
 Христос пред Иродом 76, 111, 114
 Христос пред Кајафом 76, 111, 134
 Христос пред Пилатом, в. Пилатов суд

Цети, в. Улазак у Јерусалим

Чудо у Хони 84

Предметни индекс

Апокрифи 101, 103, 104, 112, 113, 114
 Никодимово јеванђеље 112
 Протојеванђеље Јаковљево 101
 Псеудо-Матејево јеванђеље 101
 апсида 35, 36, 39, 40, 48, 60, 62, 63, 93
 петострана 60
 полукружна 37, 40, 43, 54, 57
 распоред живописа 71, 91, 97, 127–128
 археолошка ископавања 27, 31, 39, 45, 48, 49
 архиволте 43, 55, 58, 65, 68
 двостепене 55, 57, 59, 69
 издавање архиволти 68
 архиепископи српски 126

архитектура
 апулијска 40
 византијска 46, 58, 59, 61, 66, 70
 грузијска 29, 39
 доба Палеолога 46, 64
 епирска 58, 64, 65, 67
 јерменска 29, 39
 преславска 31
 солунска 52, 53, 60, 66, 67, 68
 српска 29, 52, 54, 61, 66, 70
 цариградска 29, 64
 архитрав 51

Базилика 35, 39, 40, 47, 67, 98
 бифоре 49, 57, 58, 59, 63, 68, 69
 Богородица Љевишка у Призрену
 њена веза на Нагоричином 65–70
 Богородичини преци 98
 Богородичини старозаветни прообраз
 (в. старозаветни прообрази)
 врата затворена 106
 гора Божја 106
 град великог цара 106
 кашањина са жеравицом 106
 клешта са жеравицом 106
 Невеста 106
 неопалима купина 106, 107
 престо 106
 провала граница 106
 руно 106
 светли свећњак 106
 трпеза 106
 храм 107
 шатор сведочанства 106
 богослужење
 богослужбене песме 99
 богослужбене реформе св. Саве и архиепископа
 Никодима 116
 богослужење Велике суботе 109
 богослужење Страсне седмице 111
 богослужење учи Божића 97, 98, 99
 палестински начин богослужења 110, 116
 божанска инвестира 119
 божанска инспирација 95, 96
 божанско порекло цареве моћи 119
 бочни бродови 59
 бочни отворени тремови 40, 43, 45, 46, 48, 49, 60, 61, 69
 срушени 29, 30, 39, 62

Васкрсна јеванђеља 108
 велика вечерња 115
 Велики вход 95
 велуми 131, 134
 Византија
 византијска естетика 129, 130, 135
 византијска идеологија 121
 византијска поезија 99, 125
 византијска уметност 33, 40, 46, 63, 65, 92, 99, 109, 110, 127, 128, 129, 131, 132
 византијска хомилитика 99
 византијски писци 109
 византијски споменици 48, 89, 109
 владарска идеологија 121

Гранаца 118
 гривне као средство плаћања 111
 гроб бугарског цара Михаила Шишмана 27, 38

Декоративност облика 137, 138
 деформације у пропорцијама 136
 дивитисон 119
 дијаскалије 116
 дидактичност слика 108
 доврћеници 35, 36
 допрозорници 35, 55, 57, 58, 62
 драмске инсценације страдања Христових 112, 113
 другостепена пластика 63
 дуборез, имитација на Богородичином престолу 90, 136

Ђаконикон 43, 44, 46, 48, 51, 52, 53, 92, 93
 коришћен као ризница 44
 распоред фреска 74–75, 118

- Евхаристија 91, 110
евхаристијско значење простора 109
ексонартеск 29, 30, 36, 43, 57, 60, 67
експресија 136
Епир
споменици 47, 53, 60, 62, 64, 65, 70
ерминија, сликарски приручник 105
- Жаировски детаљи 101, 132
жезло 118
житија
краља Милутина 121
пролошко св. Прохора Пчињског 116
св. Ђорђа 113—114
св. Јоакима Осоговског 25, 116
св. Пахомија 117
св. Прохора Пчињског 25
- Забати кракова крста 55, 62, 68
Зависност прикв из XIV в. од старије 46—47, 49, 53, 55, 66
западни крак крста 68
записи угребани на фрескама 28
затеге дрвене 44
зиданье 35—36, 43, 60—61, 70
каменом 55, 60
комбинацијом камена и опеке 41, 60, 69
опеком 55
укрштено 37
зидно сликарство 91, 99, 101, 125
- Игумански престо 123
иконе 113, 116, 119, 128
из Охрида 102, 103
са Метеора 125
са Синаја 100, 101, 114, 131
иконографија
Богородице Кехаритомене 100
Криштења Христовог 101—102
менолошких представа 115—117
Рођења Христовог 100—101
светих монаха и мелода 117—118
старозаветних пророка и праведника 95, 96—99
тема у апсиди 90—91
тема у бочним параклисима 92—94
тема у главној куполи 94—96
Успења Богородичиног 103—107
циклауса св. Ђорђа 113—115
циклауса Христових посмртних јављања 108—110
циклауса Христових страдања 110—113
иконопис 99
иконописица 137
иконостас 29, 34, 35, 38, 39, 40, 43, 44, 51, 52, 73, 76, 99, 100, 123, 124
илустровани рукописи 96, 99, 100, 102, 109, 111, 114, 116, 128
инсиглије 119
војничке моћи 119
историја манастира 25—28
историографија манастира 29—34
источни крак крста 52, 53, 68
- Јеванђелисти 95, 96
језик натписа
грчки 126
српски 89, 117, 118, 122, 123
- Кавкаска уметност 41
калота 58
камен
камени тесаници 35, 36, 37, 55, 61, 62, 63, 70
у декорацији фасаде 62
канон 129
Канон на Успења 105
Канон о распећу Христовом 111
кападокијски обрасци 112
капители 40, 41, 57, 61, 62, 87
касновизантијска архитектура 47, 52, 53, 60, 68, 69
касновизантијска уметност 59, 89, 90, 91, 101, 135
керамички крстиви 55, 57, 61, 62, 63—65, 70
класицизам 129, 132, 138
колонете 58, 61
комнинска уметност 92, 95, 100, 112, 114, 116, 119, 123, 129
- композиција
грађевине 37
на фрескама 129—131, 135, 136
конзерваторски радови на прики 30, 43, 61, 62, 69
конзоле 43, 44, 54, 55, 57, 59
контрапосто 132
контрасти динамични 134
кошкasto постоље куполе 53, 57, 58, 59, 61
краљ Милутин
бранилац вере 121
„нови Константин“ 121
кречњак 43, 60
криптограми 63, 74, 75
крвини венац 27, 55, 57, 61, 63, 69
крстови
од керамике 63, 65
расцветали 73, 75, 77
круна 118
криторска композиција 33, 87, 115, 118—122
култура у Србији 128
куполе 43, 61, 95
главна 44, 45, 46, 49, 53, 54, 58, 69
распоред фреска 73, 74, 75, 78, 94—96, 98, 128
угаоне 45, 46, 52, 53, 54, 55, 58—59, 63, 68, 69
- Лезене 45, 46, 49, 51, 53, 98
литургија 89, 95, 102, 105, 110
Великог четвртка 111
литургијска година 107
литургијска читања 108, 109, 111
литургијски карактер слика 95, 110
литургијски предмети 95
литургијски чин 126
Небеска 96
св. Василија 111
утицај на сликарство 89, 102, 108, 110
лорос 118, 119
лук
декоративно обрађен 64
испуштени 71—73
приспоњени 54
српастни 40
лунета
над улазом 87, 123
са релефом 131
- Мајстори са Приморја 40
манастирски комплекс 57
мандорла 103, 129
манијак 119
медальон 71, 73, 74, 75, 77, 82, 85, 93, 94, 95, 98, 124, 127, 130
Менолог
каменовање 81, 83
одсецање удова 85
пренос моштију 79, 83, 84
пренос нерукотвореног образа Христовог 85
распињање 81, 82, 84
светитељ бачен лавовима 82, 83
светитељ бачен у бунар 85
смрт батинањем 79, 82, 84
тестерисање главе 79
усековање 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85
Метафраст 114
мешање планова 131
минијатуре 90, 101, 111
моделација у поступку сликања 136—137, 138
молитве
„Достојно јест“ 92
Трисвета песма 95
монограми
краља Милутина 87
Христови 44
монографије о цркви 31
моравска архитектура 54
- Надвратници 36
наос 35, 39, 43, 44—45, 46, 49—52, 59, 65, 67, 92
отвореност према протејису 48
распоред фреска 75—78, 97, 98, 100, 103, 108, 109, 126
скраћен 67
нартекс, в. припрата
натписи
натпис о живописању цркве 26, 87
натпис о подизању цркве 25, 26, 33, 36, 119

натписи уз св. Саву Српског 126
натписи на фрескама 97, 98, 113, 114, 116
натписи надгробни 31
натписи са краљевим именом 26
натпрозорници 35
небеско царство 95
Недеља
Мироносица 108, 109
Раслабљеног 108
Самарјанке 108
Томина 108
нише двостепене 55, 57

Обнова цркве у XVI веку 27—28, 30, 35, 61
ободна 119
одбрана праве вере 115
олтарски простор 43—44, 46, 48, 51, 66, 67, 68, 90, 92, 93
распоред фресака 73, 91, 108, 109
олтарски травеј 44, 48, 52, 53, 91, 92
омофор 126
опека 43, 60, 61, 70
декоративно коришћена 62, 64
наситично постављена 60
њена употреба у епирској архитектури 61
тестерастни редови 63
опходни бродови 66
орнаменти 71
осветљење 52
основа цркве 35, 43—49, 65, 70

Пандантифи 53, 54, 98
распоред фресака 75, 78, 82, 95
„*rapni litigati*“ 119
параликси 44, 48, 66, 93, 118
са куполом 46
парно представљање св. Саве и св. Симеона 126
патена 74, 93
патос 62
Пентикостар 108
пејзаж 103, 112, 115, 128, 133—135
брдовити 102
перифраони 119
персонафикације
Јордана 101, 102
Нове цркве 130
Океана 101, 102
лећине 130
Премудрости 75, 96
пустине 130
Старе цркве 130
перспектива
геометријска 130
обрнута 134
петозарни мученици 124
песторица персијских мученика 124
петокуполне цркве 45, 46, 48, 68
са опходним бродовима 47, 66, 68
пиластири 29, 35, 37, 39, 43, 55, 59, 62, 65, 68, 69, 98
повезани архиволтом 59
пресечени 55, 57, 58, 59—60
пластичност у изразу 137
плантанција
изношење из олтару у наос 111
победа српске војске над Турцима у Малој Азији 26, 27, 119
поворка Немањића 126
позајмице из античке уметности 101, 102, 112
попсеја 71, 85, 91, 94, 96, 97, 98, 104, 115, 127, 128, 135, 136
портрети 33, 118, 119, 121, 126, 128, 136
посредништво 123
посуда за освешћену воду 45, 117
поткуполни травеј 45, 46, 52, 100
потпрозорници 55
правопис јусов 26
првобитан облик цркве 35, 38, 39, 43
предвање мача владару 119
представе на иконостасу 119
препокривање цркве 61—62
препендулије 119
представа цркве у рукама ктитора 26, 36, 39, 45, 48, 57, 58, 59, 61, 69, 87, 119
припрати 35, 38, 39, 43, 55, 59, 62, 65, 68, 69, 98
двокуполна 46, 67
распоред фресака 78—87, 97, 101, 103, 113, 118, 126

прозори 35, 37, 38, 39, 40, 48, 59, 69
алсидијали 36, 40, 52, 60
декоративно обрађени 59, 64
на куполи 52
обнављањима 62
простор 49—53
сликани 138
протезе 43, 44, 46, 48, 51, 53, 66, 92, 93
распоред фресака 73—74, 126
протомајстор 35, 49, 69
Прохор Пчињски св.
житије 25, 116
култ 25, 118
служба 25
путир 74, 93

Рабулин кодекс 109
ратиници свети 124—125, 137
ренесанса Палеолога 90, 101
реставраторски радови на цркви 31, 32, 55, 57, 59
римска уметност 96
рипила 74, 93
романичка уметност 40, 41

Сакос 126
свети заштитници краља Милутина 122
светитељи
словенски 117
српски 117
свитак 71, 73, 74, 75, 85, 86, 93, 95, 98, 99, 100, 118, 122, 130
сводови
крстасти 28, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 66
полуобличасти 46, 48, 51, 52, 53, 54, 58, 61, 66
распоред фресака 75
сига 43, 58, 60
силуета грађевине 47, 49, 53, 68
симетрија 53, 127, 131
синаксар
српски 117
цариградске цркве 113, 115, 116, 117
синоптичка јеванђеља 112
скулптура 40
сликана архитектура 103, 112, 128, 132, 133—135, 138
сликари Михаило и Евтихије
потписи у Нагоричину 26, 31, 32, 138
личности њихове 32
порекло 91
сликарство доба Палеолога 100, 101, 111, 134
Службе
Јоакиму Осоговском 118
краљу Милутину 121
Прохору Пчињском 25
сокл 38, 44
сликани 71, 74, 75, 77
сполије 55
спољашње обликовање цркве 54—60
средњовековна уметност 95, 101, 102
средњовизантијска архитектура 46, 48, 59, 60, 61, 65, 68, 91
средњовизантијска уметност 95, 101, 102
страсна јеванђеља 111
стил фресака 34, 129—138
старозаветни прообрази
ваза 76, 98, 106
звезда 77, 99, 107
ковчег 105, 106, 107
лестнице 99, 106
палица 76, 98, 106
стена 77, 99, 106
таблице закона 76, 98, 106
хлебови у здели 76
степените камено 38, 39, 87
стојеће фигуре 85, 86, 93, 100, 115, 124
стубови 52, 87
римска база 38
ступци 39, 45, 46, 49, 53, 98
субота сиропуса 118
схватање људске фигуре 136

Тамбур куполе 53, 58
тимпанонско украшено поље 58, 61, 62, 63, 65, 69
тонзура 126
травеј западни у наосу 47
травеј средишњи у припрати 52

травеји бочни у припрати 57
травеји угаони у наосу 45, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 66, 67
транзене 62
тријумфални карактер представа 114, 115, 133
трифоре 43, 49, 55, 58, 59, 62, 63, 65, 68, 69, 76

Узори 97, 109, 131, 134
украш 36, 58, 62, 70, 128
врсте 63—64
керамопластични 63—65
порекло 64—65
улази
главни 35, 36, 52, 57
између олтара и ђаконикона 44
на јужној страни цркве 36, 37, 39, 48, 49, 51, 59
уметност
Палеолога 89, 98, 109, 113
Солуна 46
сриска 34, 52
Цариграда 46, 134
уравнотеженост композиције 131

Фасаде 36, 37, 61, 63, 64, 68, 70
декоративна обрада 62—65
фреске на фасади 48—49, 62, 69
фреске у старијој цркви 31, 38, 77

фреске у цркви
попис 71—87
фреско-иконе на иконостасу
Богородице 29, 31, 33, 38, 44, 78, 123
св. Ђорђа 27, 35, 36, 44, 119

Хеленистичка уметност 96, 102, 112
Херувимска песма 111
Христос
генеалогја 97, 98
други долазак 95
жртва 95, 96
нерукотворени образи 96
оваллоћење 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 107, 123, 128
прообрази 100

Цариград, в. архитектура цариградска; уметност
Цариграда
патријаршијска канцеларија 126
споменници 47, 52, 64, 65, 97, 98, 134
црква
једнобродна 92
слика Царства Божјег на земљи 89
уписаног крста 45, 46, 53, 54, 66, 67, 68, 92
црквена књижевност 102
цртеж 131—133

Лектор

МИЛАН ОДАВИЋ

Превод резимеа

МИРОСЛАВА МИЛОШЕВИЋ

Коректор

ГРОЗДА ПЕЈЧИЋ

Технички уредник

МИЛЕНА МИЈАИЛОВИЋ

Порекло илустрација

Фоотографије у боји

НАРОДНИ МУЗЕЈ, Београд

БУДИМ БУДИМОВСКИ (на омоту, изглед цркве)

Црно-беле фоотографије

НАРОДНИ МУЗЕЈ, Београд 1, 2, 3, 4, 9, 10, 17, 18, 19,
21, 22, 23, 24, 29, 30, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49,
50, 51, 52, 53, 55, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 72, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 88, 90

ДУШАН ТАСИЋ 11, 12, 13, 14, 16, 20, 25, 26, 28, 32, 35,
37, 40, 43, 48, 56, 57, 58, 60, 66, 67, 68, 69, 73, 82, 84, 85,
89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ 5, 6, 7, 8, 15, 31, 33, 36, 37, 86

ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ, Београд 27

Цртежи

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 19
и 26

ДРАГОМИР ТОДОРОВИЋ (на основу студијских
истраживања у оквиру програмског рада у Институту
за историју уметности 12, 17, 18, 20, 21 и 25; под
надзором В. Ј. Ђурића 22, 23 и 24

БИЉАНА МАРКОВИЋ 7, 8, 9, 10 и 11

Зајединичко издање

РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА
КУЛТУРЕ

Београд, Божидара Аджије 11

за издавача Радомир Станић, директор

СТУДИЈЕ И МОНОГРАФИЈЕ 11

Издавачко предузеће ПРОСВЕТА

Београд, Добрачина 30

за издавача Драган Мининчић, в.д. директора

Библиотека УМЕТНИЧКИ СПОМЕНИЦИ

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

за издавача Војислав Ј. Ђурић

Посебна издања књ. DCXX

Одељење историјских наука књига 17

Штампа и повез

ДД БИРОГРАФИКА

Суботица, Пут Моше Пијаде 72

Тираж: 1200 примерака

ISBN 86-07-00753-X